

କାବ୍ୟତତ୍ତ୍ୱ : ଆକ୍ଷିପ୍ତ

ଭୂମିକା-ଅନୁବାଦ-ଟୀକା

ଶିଶିରକୁମାର ଦାଶ



ଆଶା ପ୍ରକାଶନୀ

প্রথম প্রকাশ : ৮ মে ১৯৫৭

প্রকাশক : শ্রীলতা ভট্টাচার্য । আশা প্রকাশনী ৭৪, মহাত্মা গান্ধী রোড,
কলকাতা-৭০০ ০০৩ ।

মুদ্রাকর : শ্রীমনিমোহন কুমার । শতাব্দী প্রেস প্রাইভেট লিমিটেড,
৮০, আচার্য অগদীশচন্দ্র বসু রোড, কলকাতা-৭০০ ০১৪ ।

উৎসৰ্গ

মা-কে

“জননী, তোমাৰ মরণহরণ বাণী
নীলৰ গগনে ভৰি উঠে চুপেচুপে”

সূচী পত্র

ভূমিকা	ix
অনুবাদ সম্পর্কে কয়েকটি কথা	xxxvii
১. অনুকরণের মাধ্যম	৪
২. অনুকরণের বিষয়	৭
৩. অনুকরণের পদ্ধতি	৮
৪. কাব্যের উদ্ভব ও বিকাশ	১১
৫. কমেডির উদ্ভব	১৬
৬. ষডঙ্গ শিল্প ট্রাজেডি	১৮
৭. কাহিনীর গঠন	২৫
৮. কাহিনীবৈক্য	২৭
৯. ইতিহাস ও কাব্য	২৮
১০. সবল ও জটিল কাহিনী	৩১
১১. বিপ্রতীপতা ও উদ্ঘাটন	৩২
১২. ট্রাজেডির বহিরঙ্গ	৩৩
১৩. ভাগ্যের পরিবর্তন	৩৪
১৪. করুণা ও ভয়	৩৭
১৫. চরিত্র রচনা	৪১
১৬. উদ্ঘাটনের শ্রেণীবিভাগ	৪৪
১৭. প্রেরণা	৪৮
১৮. গ্রন্থিবন্ধন ও গ্রন্থিমোচন	৫১
১৯. রীতি ও অভিপ্ৰায়	৫৪
২০. ভাষাবিচারের প্রাথমিক সূত্র	৫৬
২১. কবিভাষা	৫৮
২২. বচনারীতি	৬৩
২৩. মহাকাব্য	৬৭
২৪. মহাকাব্যের শ্রেণী	৬৮
২৫. কাব্যের সমালোচনা	৭৩
২৬. মহাকাব্য ও ট্রাজেডি	৮১
পরিশিষ্ট	৮৫

ভূ মি কা

খ্রীস্ট জন্মাবার তিনশ সাতাশ বছর আগে আরিস্টটলেব এক ছাত্র, দিথিজবী আলেকজাণ্ডার ভারতবর্ষে এসেছিলেন। ভারতবর্ষেব বেশ কিছু অংশ তাঁর অধিকারভুক্ত হয়েছিল এবং শতাধিক বছর ধরে গ্রীকবা সেখানে বাজত্ব কবেছিলেন। গ্রীক ভাস্কর্যবীতির সঙ্গে ভারতীয় শিল্পীদের পরিচয় হয়েছিল, উভয়েব সমন্বয়ে একটি নতুন শিল্পধারা গড়ে উঠেছিল। কোন কোন গ্রীক ভারতীয় ভাষা শিখেছিলেন, ভারতীয় দর্শনে উৎসাহী হয়েছিলেন। কিন্তু কোন ভারতীয় যে গ্রীক ভাষা শিখেছিলেন, প্লেটো আরিস্টটলেব চিন্তাধারার প্রতি আকৃষ্ট হয়েছিলেন, বা সোফোক্লেস এউরিপিদেসের রচনা পাঠ কবেছিলেন তাব কোন নিদর্শন নেই। মনে করা হয়ে থাকে আরিস্টটল “কবিদের বিষয়ে” নামে তিনখণ্ডে বিভক্ত একটি বই লিখেছিলেন। এমনকি বোস্তাগ্নিব মতে সে বই রচিত হয়েছিল তরুণ রাজকুমার আলেকজাণ্ডারের জন্যে। আর সম্ভবত বাজকুমার আরিস্টটলের ‘কাব্যতত্ত্ব’ গ্রন্থটির সঙ্গেও পরিচিত ছিলেন। আলেকজাণ্ডারেব মৃত্যুর পরেও পাঁচ বছর আরিস্টটল বেঁচেছিলেন। কিন্তু কোন ভারতবাসীর কাছে আরিস্টটলের খ্যাতি এসে পৌঁছলনা। ইতিহাসের পবিহাস এই যে, যে আরিস্টটলের ‘কাব্যতত্ত্বে’র সঙ্গে ভারতবর্ষ বহুকাল আগেই পরিচিত হতে পারত তার জন্য আমাদের অপেক্ষা করে থাকতে হল সুদীর্ঘ দুহাজার বছর। ইংরেজের মাধ্যমে আমাদের সঙ্গে গ্রীক সাহিত্য ও সাহিত্যচিন্তার পরিচয়।

বাংলাদেশে, বোধ করি ভারতবর্ষে, গ্রীক সাহিত্যেব সর্বপ্রথম রসজ্ঞ মাইকেল মধুসূদন দত্ত। তিনি ছাত্রাবস্থায় গ্রীক শিখেছিলেন, তাঁব কবিতা ও নাটকে গ্রীক পুরাণকথার ব্যবহার করেছিলেন। হোমারের মহাকাব্যের আদর্শে রচনা করেছিলেন একটি মহাকাব্য; আর আঠারশ একাত্তর সালে

গ্রীক থেকে ইলিয়াদের কিছু অংশ অনুবাদ করেছিলেন বাংলায়। রামায়ণ-মহাভারত, কালিদাসের কাব্য পড়় সত্ত্বেও তিনি ঘোষণা করলেন, “মহাকাব্যরচয়িতাকুলেব মধ্যে ইলিয়াস্-রচয়িতা কবি যে সর্বোপরি শ্রেষ্ঠ, ইহা সকলে জানেন।” এই বাক্যটিই ভারতবর্ষে সর্বপ্রথম হোমার তথা গ্রীক সাহিত্যেব প্রশস্তি। আর সেই সঙ্গেই মাইকেল আরিস্টটলকে “উরূপাখণ্ডের অলঙ্কারশাস্ত্রগুরু” ব’লে বর্ণনা করলেন। মাইকেল আরিস্টটলের ‘কাব্যতত্ত্বে’র চতুর্বিংশ অধ্যায়ের প্রতি পাঠকের দৃষ্টি আকর্ষণও কবেছিলেন, কিন্তু জানিনা তাঁর সমকালে কজন ‘কাব্যতত্ত্বে’ব সঙ্গে পরিচিত হয়েছিলেন।

মাইকেলের পরে নিশ্চয়ই স্বল্পসংখ্যক বাঙালী গ্রীকভাষা শিখেছিলেন। কিন্তু তাঁদের শিক্ষার ফলভাগী আমরা হইনি। বাঙালীবা গ্রীকচর্চার একটিই ফল : মেঘনাদবধকাব্য। এর কাহিনী বামাষণেব, গঠন হোমারের। আরিস্টটলের ‘কাব্যতত্ত্বে’র নির্দেশ অনুসাবে রামাষণেব কাহিনীবা একটি সম্ভাব্যরূপ মেঘনাদবধকাব্য। প্লেটো-ইঙ্কিলাস-সোফোক্লেসেব সাহিত্য সম্বন্ধে আমাদের যে জ্ঞান তা প্রধানত ইংবেজ মনীষী ও অনুবাদকের কল্যাণে। মালিনী নাটকে ট্রেভেলিয়ান যখন গ্রীক নাটকেব সাধর্ম্য দেখেছিলেন, তখন বিস্মিত রবীন্দ্রনাথ মন্তব্য কবেছিলেন, ‘যদিও কিছু কিছু তর্জমা পড়েছি, তবু গ্রীক নাট্য আমাব অভিজ্ঞতাব বাইবে।’ শুধু অনুবাদেব মধ্যে দিযে যে সাহিত্যের সঙ্গে পরিচয় ঘটে, তাও আবার বিদেশী ভাষায়, সে পবিচয় স্বভাবতই দুর্বল। প্রকৃতপক্ষে, এই কারণেই ইংবেজি ভিন্ন, অন্যান্য ইউরোপীয় সাহিত্যেব সঙ্গে বাঙালীর পরিচয় খুব অন্তবঙ্গ নয়। আর হোমার-প্লেটোব ভাষা, যে ভাষা বাল্মীকি-কালিদাসেব ভাষাব মতই প্রাচীন এবং মৃত, শুধু ইংবেজিব মাধ্যমে তাকে আমাদের অভিজ্ঞতাব বস্তু করে তোলা সহজ নয়। বিচিত্র ঐশ্বর্যময় গ্রীক সাহিত্যই যখন আমাদের ঔৎসুক্যের বাইবে থেকে গেল এতদিন, তখন সেই সাহিত্য বিষয়ে আলোচনা যে আমাদের সাহিত্যচিন্তাব মধ্যে সহজে প্রবেশাধিকাব পেতে পারেনা তা অনুমান কবা কঠিন নয়।

১৭৮৮তে হেনরী জেমস্ পাই-এব ইংরেজি অনুবাদেব আগেও আরিস্টটলের ‘কাব্যতত্ত্বে’ অন্তত তিনবার ইংরেজিতে অনূদিত হয়েছিল। ১৭৮৯ সালে বেরিয়েছে টমাস টআইনিং-এর উৎকৃষ্ট অনুবাদ। ১৭৯৪ সালে জেমস মুরের এবং ১৮১১ সালে টমাস টেলারের অনুবাদ সত্ত্বেও টআইনিং-এর

অনুবাদ তার মর্যাদা হারায়নি। আব ১৮৯৫ সালে প্রকাশিত হল সামুয়েল বুচারের বিখ্যাত অনুবাদ এবং ভাষ্য। কাজেই ঊনবিংশ শতাব্দীর বাঙালীর সামনে অনুবাদের অভাব বিশেষ ছিলনা। কিন্তু আরিস্টটলের ‘কাব্যতত্ত্ব’ প্রধানত বিশ্ববিদ্যালয় নির্ভর পড়াশুনোর মধ্য দিয়ে, পাঠ্যপুস্তক হিসেবে, শিক্ষিত সমাজে এসে পৌঁছল বাংলাদেশে। এথেন্সের একটি চতুষ্পাঠীতেও অবশ্য কাব্যতত্ত্ব একদা পাঠ্যপুস্তকরূপেই আবির্ভূত হয়েছিল।

২

গ্রীকভাষায় একটি প্রবাদ আছে, ‘মেগা বিবলিওন্ মেগা কাকোন’, অর্থাৎ বড় বই মানেই বড় জঞ্জাল। প্রকৃতপক্ষে পৃথিবীতে বহু বড় বড় বই-ই পৃথিবীর জঞ্জাল বাড়িয়েছে। অথচ অনেক ছোট ছোট বই বাববার পঠিত হয়েছে, মানুষকে ভাবিয়েছে, নতুন চিন্তায় উদ্বুদ্ধ করেছে, সাবলীল ডানায় কাল থেকে কালান্তরে উড়ে এসেছে। আরিস্টটলের ‘কাব্যতত্ত্ব’ সেই বকম একটি ছোট বই, কিংবা বই বন্দা চলেন’, বই-ব খসড়া মাত্র।

আজ আমরা মোটামুটি জানি যে আরিস্টটল ‘কাব্যতত্ত্ব’ প্রকাশের উপযোগী ক’বে রচনা করেননি। এব মনে আছে পবিভাষাব অসঙ্গতি, চিন্তাব অসংলগ্নতা, শব্দপ্রয়োগে উদাসীনতা এবং বহুক্ষেত্রে স্মৃতি বিভ্রমেব চিহ্ন। তাব কারণ হ’ল, সম্ভবত, টুকবো টুকবো ভাবে এব বিভিন্ন অংশ লেখা হয়েছিল, কখনও অনুচ্ছেদেব আকারে, কখনও পরিচ্ছেদের আকারে, কখনও বা সংক্ষিপ্ত বাক্যে। আরিস্টটল তাঁব ছাত্রদেব সঙ্গে সাধারণভাবে সাহিত্য প্রসঙ্গ, গ্রীক সাহিত্যের ইতিহাস ও প্রকৃতি সম্বন্ধে নানা আলোচনা কবতেন। বর্তমান ‘কাব্যতত্ত্ব’ সেইসব আলোচনাব বিষয় সূত্রাকাবে লেখা। অর্থাৎ তাঁর সাহিত্যবিষয়ক বক্তৃতামালাব ‘নোট্‌স্’—এব কোন কোন অংশ হয়ত ছাত্রদেব নেওয়া নোট্‌স্। এর কোন কোন জায়গা বিশদ, সরল, স্পষ্ট, কোন কোন জায়গা সংক্ষিপ্ত, অতি সংক্ষিপ্ত, কখনও বা অস্পষ্ট, কখনও হুবোধ্য। বক্তব্যেব সংক্ষিপ্ততার জন্যই মার্গোলিউব ‘কাব্যতত্ত্ব’র সঙ্গে পাণিনির সূত্রের তুলনা কবেছেন। ষড়বিংশ অধ্যায়ে যেখানে মহাকাব্য ও ট্রাজেডিব ছন্দ প্রসঙ্গ উঠেছে সেখানকার অর্থোডাক্স বেশ কঠিন।

অধ্যাপক এল্‌স্‌ বলেছেন, এখানে যেন কয়েকটি সূত্র, শর্টহ্যান্ডে লেখার মতন। পূর্ণবাক্যও নেই সর্বত্র। আবার অনেক জায়গায় আরিস্টটল উদাহরণ দিয়েছেন ব্যাখ্যা করেননি—সম্ভবত তাঁর বক্তৃতায় আরিস্টটল সেই সব উদাহরণ বিশদভাবে ব্যাখ্যা করতেন। অর্থাৎ, একথা বলা খুব অগ্ন্যাহ হবেনা যে ‘কাব্যতত্ত্ব’ একটি পূর্ণাঙ্গ গ্রন্থ নয়, গ্রন্থের খসড়া মাত্র।

আরিস্টটল ‘কাব্যতত্ত্বে’ ব গোড়ায় প্রতিশ্রুতি দিয়েছিলেন যে কাব্য ও তাদের বিভিন্ন শ্রেণীবিভাগ, বিভিন্ন শ্রেণীর তাৎপর্য ও বৈশিষ্ট্য সম্বন্ধে তিনি এক এক ক’বে আলোচনা করবেন। কিন্তু মহাকাব্য ও ট্রাজেডির আলোচনাতেই গ্রন্থ শেষ হয়ে গেছে। যেভাবে গ্রন্থটি শেষ হয়েছে তাতে অনেকেই ধারণা যে এব পবেও কিছু ছিল। সম্ভবত ছিল কমেডির আলোচনা। এই ধাবণাব পেছনে সঙ্গত যুক্তিরও অভাব নেই।

এই নানা অসংগতিময়, ঝগুত এবং কতকাংশে অস্পষ্ট খসড়াটির মূল্য অসামান্য। এব আগে সাহিত্যসম্পর্কে এত স্পষ্টভাবে, এত পবিচ্ছন্ন রীতিতে সাহিত্যের মূল সমস্যাগুলি কেউ আলোচনা কবেননি, এত নিরাসক্ত কিন্তু সহৃদয় দৃষ্টিতে কাব্যের প্রধান কয়েকশ্রেণীব গঠনকৌশল কেউ বিশ্লেষণ করেননি; কাব্যের বিভিন্ন অঙ্গ ও তাদের আন্তরিক যোগের কথাটি এত নৈপুণ্যের সঙ্গে কেউ দেখিয়ে দেননি এবং সবচেয়ে বড় কথা কাব্যবিচারের নিজস্ব রীতি ও নিয়মের কথা কেউ ঘোষণা কবেননি এত দৃঢ়তাব সঙ্গে। এবং আবিষ্টটলের পরেও, আর কোন সাহিত্য সমালোচক একই সঙ্গে এতটা বিশ্লেষণী বুদ্ধি ও মৌলিক সমস্যাগুলি বিচারেব সামর্থ্য দেখাতে পেরেছেন ব’লে মনে হয়না।

‘কাব্যতত্ত্ব’ নিশ্চয়ই গ্রীকসমাজে সমাদৃত হয়েছিল, হয়ত বেশ প্রচলিত ছিল। কিন্তু সে ইতিহাস খুব স্পষ্ট নয়। আবিষ্টটলের অন্যান্য বহু গ্রন্থের প্রচলনের যে অবিচ্ছিন্ন ধাবা আছে, ‘কাব্যতত্ত্বে’ব ক্ষেত্রে সেই অবিচ্ছিন্নতা নেই। বহুদিন পর্যন্ত রচনাটি সুবী সমাজেব দৃষ্টিব বাইবে ছিল। বেনে-সঁসের সময় রচনাটির নতুন করে আবির্ভাব ঘটে। প্রকৃতপক্ষে ‘কাব্যতত্ত্বে’র মূল গ্রীক সংস্করণ প্রকাশিত হয় ১৫০৮ খ্রীস্টাব্দে, কিন্তু তার দশ বছর আগে প্রকাশিত হয়েছিল জর্জ ভাল্লোর ল্যাটিন অনুবাদ। অর্থাৎ ‘কাব্যতত্ত্বে’র গ্রীকরূপ প্রথম প্রকাশিত হবার সৌভাগ্য পায়নি। পাণ্ডুলিপির ক্ষেত্রেও কালের সেই পরিহাস। যে গ্রীক পুথিটি ‘কাব্যতত্ত্বে’র আদর্শপুথিরূপে গৃহীত,

তাকে বলা হয় পার্সী পাণ্ডুলিপি, দ্বাদশ শতাব্দীতে লেখা। ‘কাব্যাত্ত্বের’
 দ্বারা বিশ্ববিখ্যাত সম্পাদক, যেমন বেকের, বিটাব, ভাহ্লেন কিংবা বাই-
 ওয়ার্টার তাঁরা সকলেই এই পাণ্ডুলিপি ব্যবহার করেছেন। বেনেইসের
 সময়কার আবো দুইএকটা পাণ্ডুলিপি অবশ্য আছে এবং আছে ত্রয়োদশ
 শতাব্দীতে লেখা একটি ল্যাটিন অনুবাদ। কিন্তু সবচেয়ে কৌতূহলজনক
 হল একটি আরবী অনুবাদ। এই অনুবাদ হয়েছিল একাদশ শতাব্দীতে,
 করেছিলেন আবুল বশব মত্তা। তিনি অষ্টম শতাব্দীর একটি সিরিষাক
 অনুবাদ থেকে এই আরবী অনুবাদ করেছিলেন। আব সেই সিরিষাক
 অনুবাদ হয়েছিল অবশ্য গ্রীক থেকে। তবে যে পাণ্ডুলিপি থেকে এই
 অনুবাদ হয়েছিল সে পাণ্ডুলিপি আর নেই। কাজেই ‘কাব্যাত্ত্বের’ যত
 পাণ্ডুলিপি পাওয়া গেছে তাদের মধ্যে প্রাচীনতম হল আরবী অনুবাদটি।
 আরবী অনুবাদ, আব সিরিষাক অনুবাদেব যে সামান্য অংশ পাওয়া গেছে
 তা অধ্যাপক মার্গোলিউথ সম্পাদনা ক’বে প্রকাশ করেছেন।

সিরিষাক, আরবী এবং ল্যাটিন ভাষায় যে গ্রন্থের অনুবাদ হয়েছিল তাঁর
 প্রভাব যে ছিল যথেষ্ট তাতে সন্দেহ নেই। বিশেষ কবে আরিস্টটলের সূত্র
 ধবে ল্যাটিন সমালোচনা শাস্ত্র যে বেশ এগিয়েছিল তা বোঝা যায়। তবে
 আবিস্টটলের ব্যাপক প্রভাবের সূচনা হ’ল নতুন কবে রেনেসাঁসের সময়
 থেকে। সেই থেকে এই ক্ষুদ্রাকৃতি গ্রন্থটি ইউরোপের বিভিন্ন-ভাষায় বারবার
 অনূদিত হয়েছে, সম্পাদিত হয়েছে। বহু সুখী এই গ্রন্থেব বিভিন্ন সিদ্ধান্ত
 সম্পর্কে বহু চিন্তা করেছেন। পার্সী পাণ্ডুলিপিটি বারবার আলোচিত
 হয়েছে, নতুন নতুন পাঠ তৈরী করা হয়েছে, শুদ্ধতর, স্পষ্টতর, পাঠেব
 চেষ্টা হয়েছে ব্যবহার। ১৮৬৫ তে তৈরী ভাহ্লেনের পাঠ দীর্ঘদিন পাঠক
 ও পণ্ডিতসমাজে গৃহীত ছিল। তাবপর ১৯০৯ এ বাইওয়ার্টার অসাধারণ
 পরিশ্রম ও মনীষায় নতুন একটি সংস্করণ তৈরী করেন। ১৯৬৫ তে অক্সফোর্ড
 থেকে বাউলফ্ ক্যাসেল প্রকাশ কবেছেন সর্বাধুনিক পাঠ ও সংস্করণ। আজ
 গত পঁচিশ বছর ধরে কাব্যাত্ত্ব চর্চার ধারা চলেছে অব্যাহতভাবে।

৩

আবিস্টটল যখন প্লেটোর আকাদেমিতে যোগ দিলেন তখন তাঁর বয়স
ষোল। খ্রীষ্ট জন্মাবার তিনশ ছেষটি বছর আগে। মাসিদোনিয়ার রাজ-

বৈষ্ণব পুত্র, আদরে প্রতিপালিত, বিলাসী, কিন্তু বুদ্ধিদীপ্ত মৃদুভাষী তরুণ, তাঁর চলনে, কথায়, পোষাকে আভিজাত্যের ছাপ। বিচিত্র দিকে তাঁর আকর্ষণ, নাগব-নীতি, কাব্য, চিকিৎসা-বিজ্ঞা, ইতিহাস, তর্কশাস্ত্র, গণিত, ভাষণ-কলা, প্রাকৃতিক বিজ্ঞান, প্রাণীবিজ্ঞা—জ্ঞানের সমস্ত ক্ষেত্রে তাঁব বিচরণের আকাঙ্ক্ষা। প্লেটো নাকি পবিহাসচ্ছলে বলেছিলেন যে তাঁব আকাদেমি'ব দুটো ভাগ : আরিস্টটল হল আকাদেমির মস্তিষ্ক আব অন্য সব ছাত্র তার দেহ। সে যুগের শ্রেষ্ঠ মনীষী প্লেটো'ব সঙ্গে এই প্রতিভাবান তরুণের সংযোগের জন্য পববর্তী কালের মানুষ কৃতজ্ঞ।

আরিস্টটল প্লেটো'ব সান্নিধ্য পেয়েছেন উনিশ বছর, প্লেটো'ব মৃত্যুকাল পর্যন্ত (৩৪৭ খ্রী: পূ:)। প্লেটো'ব মৃত্যুর পরে যদিও তিনি এথেন্সে'ব লোক নন ব'লে আকাদেমি'ব প্রধান হাত পাবেননি, তবুও তিনিই প্লেটো'ব শ্রেষ্ঠ শিষ্য। কিন্তু গুরুর সঙ্গে তাঁব চিন্তার বিরোধিতা অত্যন্ত প্রখর, পার্থক্য হতি স্পষ্ট। গত দুহাজার বছরের ইউরোপীয় সংস্কৃতি'ব ইতিহাসে এই দুই মনীষী প্রায় পালা ক'বে ভূমিকা গ্রহণ ক'বেছেন, কখনও প্লেটো, কখনও আরিস্টটল। প্লেটো নিজে ছিলেন কবি এবং সমস্ত জীবনই তিনি কবিতায় অভিভূত ছিলেন। তাঁব বচনায় মধ্যে মধ্যে সেই কবিসত্তা হঠাৎ আত্মপ্রকাশ করেছে, পাঠককে মুগ্ধ ক'রে, মোহিত ক'বে আবার তাঁব দার্শনিক সন্তায় মিশে গেছে। কিন্তু সেই প্লেটোই কাব্যের বিবন্ধে এনেছিলেন অভিযোগ, কাব্য সত্য থেকে বহুদূর, কাব্য এক ছায়া'র ছায়া, কাব্য অসত্য এবং অনৈতিক। তাঁর কল্পিত আদর্শ রাষ্ট্রে তাই কবির স্থান নেই।

প্লেটো তাঁব 'পোলিতেইয়া' ('নগবনীতি'/'বাজনীতি') গ্রন্থে'ব তৃতীয় অধ্যায়ে কাব্যের স্থান বাস্ট্রে আদৌ হবে কিনা এই প্রশ্ন তুলেছেন। আর দশম অধ্যায়ে এই প্রশ্নের উত্তর দিয়েছেন পুত্ৰানুপুত্ৰ আলোচনাব পর। হোমারের প্রতি তিনি সশ্রদ্ধ, প্লেটো বলেছেন, তিনি ট্রাজেডির সৌন্দর্যের প্রথম স্রষ্টা, প্রথম গুরু। তাঁব কাব্যে প্লেটো মুগ্ধ কিন্তু কাব্যে'ব চেয়েও বড় সত্য। অথচ ঐ মোহিনী'ব আকর্ষণ যে দুর্বার। তাই প্রশ্ন ওঠে হোমার যার অন্যতম স্রষ্টা, সেই মোহিনী কাব্য কি চিবকাল নির্বাসিত থাকবে। কেউ যদি যুক্তি দিয়ে প্রমাণ করতে পারেন, কাব্য শুধু ভোলাষ না, সঞ্জীবিত করে; কাব্য ছায়া মাত্র নয়, তাও সত্য, তাহলে ? প্লেটো বলেছেন, অবশ্যই, যদি কোন কবিতাপ্রেমিক প্রমাণ করতে পারেন, কাব্য শুধুই

আনন্দের জন্য নয়, মানুষের মঙ্গলের জন্য, তাহলে আমরা তাঁর কথা গুনব নিবিষ্টচিত্তে, কারণ কাব্যকে বাঞ্ছিত স্থান দিতে পাবলে শেষ পর্যন্ত আমাদের লাভ।

আবিস্টটলের জন্মের অন্তত পঁচিশ বছর আগে প্লেটো এই মন্তব্য কবেছিলেন। যখন আবিস্টটলের সঙ্গে প্লেটোব পরিচয় হল তখন প্লেটোব মতবাদ গ্রীক সমাজে অবশ্যই প্রসিদ্ধি লাভ করেছিল।* অনুমান করতে পারি, এই প্রসঙ্গ নিয়ে বহুবাব তরুণ আবিস্টটলের সঙ্গে তর্ক বেধেছে জ্ঞানরত্ন প্লেটোব সঙ্গে, কবিতাব সঙ্গে সংগ্রামে যিনি অন্তবে অন্তরে বিক্ষত। বহু ব্যাপাবের মত এ প্রসঙ্গে গুরু-শিষ্যের মতভেদ বোধহয় কোনদিনই মেটেনি।

গুরুব মৃত্যুর পর আবিস্টটল চলে গেলেন এথেন্স ছেড়ে আসুসে, সেখান থেকে সাফো-র স্মৃতি জড়ানো লেসবোসে, তারপর বাজ-আমন্ত্রণে অলেকজাণ্ডারের শিক্ষকরূপে মাসিদোনের রাজপ্রাসাদে। সম্ভবত এই সময়েই তিনি লিখেছেন “কবিদের বিষয়ে” গ্রন্থটি, যা চিবকালের মত লুপ্ত হয়ে গেছে। সামান্য কয়েকটি পাতা যা পাওয়া গেছে* তার মধ্যে দেখা যায় গুরুব সঙ্গে তাঁর তর্ক চলেছে।

অলেকজাণ্ডারের জন্ম আবিস্টটল হোমারের মহাকাব্যের একটি টীকা তৈরী করেছিলেন জানা গেছে। সে বইও লুপ্ত। তবে পণ্ডিতেরা মনে করেন সে বই-র সাবাংশ স্থান পেয়েছে ‘কাব্যতত্ত্ব’র পঞ্চবিংশ পবিচ্ছেদে, সে কাবণেই ঐ পবিচ্ছেদটি এত ঘনপিনদ্ধ, এমন সূত্রাকারে রচিত। এছাড়া এই সময়েই তিনি আগ্রহী হয়েছিলেন গ্রীক কাব্যের ইতিহাসে। ৩৩৫ খ্রীঃ পূর্বাব্দেব কাছাকাছি তিনি গ্রীক নাটকের একটি তালিকা তৈরী করেছিলেন, তাছাড়া দিওন্যাসিয়া নাটক প্রতিযোগিতায় বিজয়ীদের একটি তালিকাও রচনা করেছিলেন। এই সব তথ্য তাঁর ‘কাব্যতত্ত্ব’র আলোচনায় কাজে লেগেছিল। ‘কাব্যতত্ত্ব’র তৃতীয় এবং পঞ্চম পবিচ্ছেদে কমেডির এবং চতুর্থ পবিচ্ছেদে ট্রাজেডির ইতিহাসের কিছু কিছু কথা সম্ভবত আবিস্টটলের গ্রীক সাহিত্যের ইতিহাস চর্চায় পরিচায়ক। আবিস্টটল তাঁর ‘রাজনীতি’ বা

*গ্রন্থকথা *Aristotelis Fragmenta*, Valēntious Rose, Leipzig, 1886, ইংরেজি অনুবাদ *Aristotle, Select Fragments*, (Sir David Ross) Vol. XII, Oxford, 1952, pp. 72-77

‘নগরনীতি’ গ্রন্থ বচনার আগে যেমন ১৫৮টি সংবিধান আলোচনা করেছিলেন, তাঁব ‘কাব্যতত্ত্ব’ তেমনই তাঁর সাহিত্যচর্চার প্রত্যক্ষ ফল। অর্থাৎ আরিস্টটল দীর্ঘকাল ধরে ভেবেছেন, প্লেটোর যুক্তিগুলি নিয়ে চিন্তা কবেছেন। তাঁর সেই ভাবনার পরিণতি ‘কাব্যতত্ত্ব’।

৩৩৫-খ্রীঃ পূর্বাঞ্চে আবাব আরিস্টটল ফিবে এলেন এথেন্সে। তখন তাঁর বয়স ঊনপঞ্চাশ।* আপোল্লো ল্যুকেইওসেব উদ্দেশে উৎসর্গীকৃত এক মনোবয় কুঞ্জের ধাবে খুললেন তাঁব চতুষ্পাশি। একদা এখানেই সফ্রেটিস বেডাভেন। এখানকার তরুচ্ছায়ায়, ছাত্রদেব সঙ্গে নানা বিষয়ে আলোচনা করতেন প্রোচ আরিস্টটল। এই তাঁর জীবনের শ্রেষ্ঠ পর্ব। এখানে বসেই তিনি রচনা করেছেন তাঁব শ্রেষ্ঠ গ্রন্থগুলি, বিশেষ কবে তাঁর ‘নগর-নীতি’, ‘ভাষণ-কলা’ এবং ‘নিকোমাখেআন নীতিশাস্ত্র’। আর সম্ভবত ‘কাব্যতত্ত্ব’।

আরিস্টটলের যখন সাঁইত্রিশ বছর বয়স, তখন প্লেটোব মৃত্যু হযেছে। আরিস্টটল তাঁব জীবনের শেষে এসে আর একবাব কাব্য বিষয়ে তর্ক করলেন গুরুর সঙ্গে। ‘কাব্যতত্ত্ব’ প্লেটোর কাব্যবিবোধিতাব বিবোধিতা।

৪

আরিস্টটলের যখন জন্ম তখন গ্রীক সাহিত্যেব স্বর্ণযুগ শেষ হযে গেছে। খ্রীঃ পূর্ব ৮০০ বছর আগে হোমাব দুটি মহাকাব্য বচনা কবেছেন। তাঁর আগেও নিশ্চয়ই গ্রীক সাহিত্যেব একটি সমৃদ্ধ ধাবা ছিল কিন্তু সে সমৃদ্ধ আমরা কিছুই জানিনা। হোমার থেকে গ্রীক সাহিত্যেব ইতিহাস শুরু। তাঁকে প্লেটো বন্দনা জানিয়েছেন। আরিস্টটল বলেছেন কবিশ্রেষ্ঠ। তারপরে চলেছে প্রতিভার শোভাযাত্রা। হেসিওদের দেবকাহিনী, সাক্সোর কামনা-দীপ্ত প্রেমের উজ্জল গীতি, ত্যুরতায়উস-এব স্বচ্ছন্দ কাব্যকাহিনী, প্রতিভাময় পিন্দারের ধর্ম-তনয় আবেগপূর্ণ কঠিন স্তবকে গাঁথা কবিতা, আয়সখুলুসের (ইস্কিলাস) প্রবল শক্তিব প্রচণ্ডতার সঙ্গে ধর্মীয় বিশালতার বোধ, সাক্সো-ক্লেসের নির্মম জগতের বিষম বিস্তার। আব এউরিপিদেসের (ইউরিপিডিস) গীতলতা, দার্শনিকতা ও মমত্ববোধ—এই সব নিয়ে এক অসামান্য শিল্প জগৎ গড়ে উঠেছে, যা ভাবের গভীরতায়, চবিত্ত্বের জটিলতায়, আবেগে, উচ্ছ্বাসে,

সংযমে, প্রাচুর্যে, শক্তির প্রচণ্ডতায় অমন্য। আবিস্টটল ‘কাব্যাতত্ত্ব’ আলোচনা করেছেন শুধু গ্রীক সাহিত্য অবলম্বন ক’রে, কাজেই এই সাহিত্যের দোষ-গুণ তাঁর আলোচনাকে নিয়ন্ত্রিত কবতে বাধ্য। সংস্কৃত সাহিত্যেব আলঙ্কারিকেরাও ঠিক এই ভাবেই নিয়ন্ত্রিত হয়েছেন সংস্কৃত সাহিত্যের সীমাবদ্ধতার দ্বারা। তাঁরাও তাঁদের সাহিত্যাতত্ত্ব গড়ে তুলেছেন শুধু সংস্কৃত সাহিত্যকে অবলম্বন ক’রে। যদি গ্রীক সাহিত্য বা সংস্কৃত সাহিত্য ব্যাপক না হত, বিচিত্র এবং বিশাল না হত, যদি না তাতে থাকত ভাষা-শিল্পের অসামান্যতা তাহলে সমালোচনা শাস্ত্রগুলি হত ক্ষীণ দুর্বল এবং সঙ্কীর্ণ। ‘কাব্যাতত্ত্ব’র সূত্রগুলি যে গ্রীক সাহিত্যজ্ঞান থেকে উদ্ভূত হয়েও বিশ্বজনীনতা লাভ করেছে, তাব মূলে অবশ্যই আছে আবিস্টটলের অন্তর্দৃষ্টি, বিশ্লেষণের প্রতিভা এবং সাহিত্যবোধের গভীরতা। কিন্তু তাবপরেও বলতে হবে, তার অন্যতম কাবণ গ্রীক সাহিত্যেব বিশালতা এবং গভীরতা এবং তাব অসামান্য পরিশীলিত শ্রী।

‘কাব্যাতত্ত্ব’র আলোচনার প্রধান বিষয় ট্রাজেডি ও মহাকাব্য। হোমারের মহাকাব্য দুটিই ইউরোপীয় মহাকাব্যের অবিসংবাদিত আদর্শ, এবং হোমার প্রদ্ব্যে শুধু প্রবীণতম কবি বলেই নয়, অসামান্য কবি ব’লে। আর পৃথিবীতে ট্রাজেডিব শ্রেষ্ঠ চাবজন কবির মধ্যে তিনজনই গ্রীক। ট্রাজেডি এবং মহাকাব্য—দুটিই ইউরোপীয় সাহিত্যে গ্রীকদের দান, এমনকি গ্রীক ট্রাজেডি এবং মহাকাব্যকে সৌম্য এবং পরিমিতের দিক থেকে অন্য কেউ অতিক্রম করতে পেরেছেন ব’লে মনে হয়না। গ্রীক কাব্যপ্রেমিকের মুখে তাই অতিশযোক্তি শোনা যায়, ট্রাজেডি গ্রীকদের সঙ্গে সঙ্গে অন্তর্নিহিত হয়েছে, এমনকি শেক্সপীয়ারও তাকে পুনরুজ্জীবিত করতে পাবেননি।

দুঃখ যন্ত্রণা আত্মনাদকে শুধু কাব্যের বিষয়বস্তু কবা নয়, দুঃখ যন্ত্রণা আত্মনাদের যবনিকা ভেদ ক’বে তাদের স্বরূপ দেখতে শিখিয়েছিলেন আয়সখলুস। একদিকে মানুষের মহত্বের উজ্জ্বলতম মুহূর্ত, অন্যদিকে তার হাহাকারের ও অবসানের করুণতম মুহূর্ত, কিংবা পবাজয়ের করুণতম মুহূর্তেই মানুষের উজ্জ্বলতম বীরোত্তম মূর্তি সৃষ্টি করেছিলেন পৃথিবীর প্রথম ট্রাজেডি রচয়িতা। তাঁর ওরেস্টেস, ক্লুতাশ্‌মেনেস্ট্রা, প্রোমেথিউস সকলেই তাদের অবসানের মুহূর্তে সবচেয়ে দীপ্ত। কিন্তু কেন এই মৃত্যু, কেন এই সর্বনাশা ক্ষয়—ধার্মিক কবি এই প্রশ্নের উত্তর

খুঁজেছেন প্রচলিত ধর্মের কাঁঠামোর মধ্যে নয়, প্রচলিত দেববিশ্বাসে নয়। যদি প্রচলিত ধর্মকে ছাড়িয়ে যাওয়া যায় বৃহত্তর বিশ্বাসে, এক প্রবল শক্তির অস্তিত্বে তাহলেই হয়ত সমাধান হবে এই বহুশয়ের। কিন্তু সে উত্তর পাই বা না পাই, জীবনের এই চবম রহস্যেব সম্মুখীন হতে হবে বীরেব মত এই ছিল তাঁর ধারণা। প্রোমেথেউস-এব মধ্যে যে আত্ননাদ শুনি বিশ্ববিধানেব কাছে, তার আত্ননাদ কাতরোক্তি মাত্র নয়, যন্ত্রণাকে অধীকাব কবার চেফা, বিচাবেব জন্য তীব্র আবেদন, মানুযেব সংগ্রামেব কণ্ঠসব। সোফোক্রেস এসে যোগ করলেন নতুন সুর। মানুয অদৃফ্টেব কাছে অসহায়, অদৃফ্টেব বিরুদ্ধে তাব কিছুই করাব নেই। কিন্তু তা সত্ত্বেও সে মহৎ হতে পারে, দুঃখেব দিনে দুঃখকে সহ্য করতে পারে মহত্ত্ব দিয়ে। পূর্ণতাই সব, পরিণতিই শেষ। আযসখুলুস কাটিযেছেন বাজনৈতিক ঝোড়ো হাওয়ার মধ্যে, মারাথোন, ধার্মোপাইল, সালামিসেব রণোন্মাদনা তাঁব কণ্ঠসবে। জীবনে এবং কাব্যে আযসখুলুস শেষ পর্যন্ত সৈনিক। সোফোক্রেসেব যখন শৈশব তখন এথেলে শাস্তি, পূর্ণতা, তাঁর যৌবনে দেখেছেন ঐশ্বর্যময এথেলকে, যদিও প্রোচদিন-গুলিতে দেখেছেন যুদ্ধেব উন্মাদনা, আব বার্ককে দেখে গেলেন এথেলেব গৌরবসূর্ঘেব অন্তরাগ। কিন্তু তিনি লক্ষ্য করেছেন কোন ঘটনাব ওপবই মানুযেব হাত নেই, মানুযকে সব কিছু মেনে নিতে হবে। কিন্তু এমন একটা জায়গা আছে যেখানে মানুয নিজেব অধিপতি। তাঁব আজাক্ষ জানে মানুয বাঁচতে পাবে মহত্ত্বেব সঙ্গে, মহৎভাবে মবতেও পাবে। আন্তিগোনে নিজেই মৃত্যু বেছে নেন, কোরাসেব দল তাঁকে “নিজেব ভাগোর প্রভু” বলে বন্দনা জানায়। আযসখুলুস মন ছড়িয়ে দেন বিস্তার্তায়, সোফোক্রেস মনকে নিয়ে আসেন একটি রুত্তে, সেখানে দাঁড়িয়ে আমরা শুনি তাঁর কণ্ঠসব, যেমন করে, অজূন শুনেছিলেন কৃষ্ণকে। আযসখুলুস বন্ধন ভাঙার গান রচনা করেন, তাঁর কাব্যে মুক্তিকামী মানুয, সংগ্রামী মানুয তাই নিজেকে আবিষ্কার করেছে বাববার ; সোফোক্রেসে বন্ধনেব বিরুদ্ধে আত্ননাদ নেই, তাঁর চবিত্র-গুলি বন্ধনকে উপেক্ষা করে তাদের চবিত্র গৌববে। আব এউরিপিদেস, ষাকে আরিস্টটল বলেছেন নানা ক্রটি সত্ত্বেও ট্রাজেডিব শ্রেষ্ঠ কবি, যদি আমরা আরিস্টটলেব সঙ্গে একমত না-ও হই, মানতেই হবে, হতাশা ও বেদনার, হাহাকার ও দুঃখস্বাসেব এত বড় চিত্রকব আব নেই। আবিষ্টটল তাঁকে জানতেন আধুনিক কবি, সে আধুনিকতা কালগত ; আমরাও তাঁকে

বলি আধুনিক, সে আধুনিকতা ভাবগত। আর কোন গ্রীক কবি আধুনিক মানুষের মনেব এত কাছাকাছি আসেননি, আর কাবো সঙ্গে আমরা এত অন্তবঙ্গ হতে পারিনি।

আয়্‌সখুলুসে আছে দুঃখের রহস্য সন্ধান, মানুষের অনিশেষ শক্তি, মানুষের বিদ্রোহ; সোফোক্রেসে মানুষের সহনক্ষমতা, দুঃখজয়ের শক্তি, আর এউরিপিদেসে বিদ্রোহ নয় সমালোচনা, মানুষের অমানবিক মহত্ত্ব নয় তাব অসহায়তা, তাব কারুণ্য, তার আশাহীন ভাষাহীন মুখ। এউরিপিদেস তাঁব যৌবনে দেখেছেন এথেন্স ও স্পার্টা'ব যুদ্ধ, যুদ্ধে এথেন্সেব জয়গোবব, কিন্তু সেই জয় তাঁকে উল্লসিত কবেনি। তিনি দেখেছেন যুদ্ধের ভয়াবহতা, মানুষের হাহাকাব। তাঁর নাটকে তাই দেখি ট্রয়েব যুদ্ধশেষের অবিস্মবণীয় ছবি, মৃত সন্তানকে বুকে জাপটে ধবে হতভাগিনী জননী। তাঁব নাটকে দেখি বাজকুমারীকে দবিদ্রেব পর্ণকুটিবে, দবিদ্রেব বেশে, সাধাবণ মানুষের জীবনের সঙ্গে জডিয়ে। তাঁব সমাজ শুধু যৌবনের নয়, শুধু শক্তিমানের নয়, তাঁব নাটকে দেখি বৃদ্ধ, বৃদ্ধাকে, উৎপীড়িত ক্রীতদাসকে। হেকুবার অশ্রুজল এব আগে কেউ দেখেননি কেউ দেখেননি এমন কবে ট্রয়েব নাবীদের। আয়্‌সখুলুস পডাব সময় যেন শুনি ডেভিডের স্তোত্র, খগবেদের সূক্ত, সোফোক্রেসে পাই গীতা'ব নির্বেদ, আব এউরিপিদেসে শুনতে পাই একদিকে সক্রটিসেব তিক্তকণ্ঠ, অন্যদিকে থ্রিস্টের পদধ্বনি। বাংলা সাহিত্যে যদি কোন প্রতিমান খুঁজতে হয়, বিষ্ণু দেব ভাষায় ছোটতেই দাও যদি বডোর উপমা, মাইকেলের বাবণে আয়্‌সখুলুসেব ক্ষীণ প্রতিচ্ছায়া, ববীন্দ্রনাথের কর্ণ-কুন্তীসংবাদেব কর্ণে সোফোক্রেসেব স্থিতপ্রজ্ঞা, আর গান্ধাবীর আবেদনের গান্ধাবীতে এউরিপিদেসেব কারুণ্য।

ট্রাজেডি'ব এই বিস্তৃত জগৎ আরিস্টটলেব সামনে ছিল। এঁদেব নাটক থেকেই তিনি সিদ্ধান্ত বচনা করেছেন। কিন্তু সকলকে সমানভাবে আরিস্টটল গ্রহণ করেননি। কিটো তাঁব গ্রীক ট্রাজেডি গ্রন্থে স্মরণ করিয়ে দিয়েছেন যে আয়্‌সখুলুসেব জগৎ আরিস্টটলেব মনকে তেমনভাবে নাড়া দেয়নি। অধ্যাপক এলস্ আরিস্টটল সম্বন্ধে কিছুটা অভিযোগের সুরেই বলেছেন যে তিনি গ্রীক সাহিত্যেব ধর্মীয় দিকটি সম্পূর্ণ অবহেলা করেছেন। অবহেলা হয়ত কবেননি, কিন্তু আরিস্টটলেব 'কাব্যতত্ত্বে'র পরিকল্পনায় তার স্থান নেই। আরিস্টটলেব ধর্মবিশ্বাস আয়্‌সখুলুসেব থেকে পৃথক, যে সব

দেবতার কথা আমরা হোমারের কাব্যে শুনেছি তাঁরা আরিস্টটলের সম্বন্ধে অস্বীকৃত। সফ্রেটিসই তাঁদের অস্বীকার করেছিলেন। আরিস্টটল আরো আধুনিক কালের মানুষ। তাঁর ‘কাব্যতত্ত্ব’, এলস্‌ ঠিকই বলেছেন, ধর্ম-নিরপেক্ষ। ‘কাব্যতত্ত্ব’র মধ্যে আরিস্টটল কাহিনীর গ্রন্থিমোচনে কোন অতিপ্রাকৃত শক্তির ব্যবহার পছন্দ করেননি। তাছাড়া কাব্যকে যেমন বিচার করতে হবে তার নিজস্ব ন্যযমে, তার স্বাভাব্যকেও স্বীকার করতে হবে ধর্ম-নিরপেক্ষভাবে। এইটিই ছিল তাঁর ধারণা। আয়সখুলুসের নাটকের কলা-কৌশল বিষয়বস্তু সবই তাঁর আলোচনার কাঠামোব মধ্যে এসেছে, কিন্তু তিনি তার ধর্মীয় দিকটি সম্বন্ধে কোতূহল প্রকাশ করেননি, কাব্য ‘কাব্যতত্ত্ব’র পক্ষে তা এক অর্থে অবাস্তব।

আরিস্টটল তাঁর ‘কাব্যতত্ত্ব’র মূলসূত্রগুলি বচনা করেছেন মূলত হোমার এবং ট্রাজেডির তিনজন কবির রচনা থেকে, কিন্তু তাঁর অনুবাদ ট্রাজেডির প্রতি, আব সেক্ষেত্রে তাঁর বিশেষ আগ্রহ সোফোক্লেস এবং এউরিপিদেসের প্রতি। এখানে যেন তাঁর মন দ্বিধাবিভক্ত : গঠন সুসম্যব জন্ম সোফোক্লেসের প্রতি তাঁর মুগ্ধতা, কিন্তু পবিণামী আবেদনের জন্ম, নানা ক্রটি সত্ত্বেও এউরিপিদেসকে তিনি শ্রেষ্ঠ ট্রাজেডি বচসিতার সম্মান দিষেছেন। এদিক থেকে আরিস্টটলের সঙ্গে আধুনিক মানুষেব কচির ঐক্য অসামান্য। কিন্তু মনে রাখা দরকার আরিস্টটল হোমাব অথবা ট্রাজেডির কবিদের বচনাব স্বতন্ত্রভাবে আলোচনা কবেননি, তিনি এঁদের নানা বচনা থেকে গড়ে তুলতে চেযেছেন একটি শাস্ত্র, ফলে তাঁর আলোচনা মূলত কাব্যেব স্বরূপ, কাব্যের শ্রেণী, কাব্যের গঠন, কাব্যেব উদ্দেশ্য এবং কাব্যবিচাবেব পদ্ধতিকে নিয়ে। যে শাস্ত্র তিনি গড়ে তুললেন তার পটভূমিকায বযেছেন এই সব কবি।

৫

প্লেটো যখন কাব্যের বিরুদ্ধে আপত্তি তুললেন তখন তিনি এই কবিদেরই আশ্রয় ক’রে তাঁর বক্তব্য প্রকাশ করেছেন। যেমন তাঁর নগব-নীতির দশম অধ্যাযে বলেছেন, “আবালা আমি ভালবাসি হোমারকে, তাঁকে প্রশংসা করি, সেজন্যই তাঁর সম্বন্ধে কিছু বলতে দ্বিধা হয়। কারণ তিনি ট্রাজেডির

সৌন্দর্যের প্রথম শ্রুতি, প্রথম শিক্ষক। তবু সত্যের চেয়ে বেশী প্রজ্ঞা কোন মানুষকেই করা উচিত নয়, কাজেই (যা সত্য) তা বলছি।” প্লেটোর বক্তব্য সুবিদিত এবং বহুপ্রচলিত। কাব্য সত্য থেকে তিনধাপ দূরে। সত্য হল কতকগুলি ভাব বা আইডিয়া, বস্তুজগৎ তাব অনুকরণ বা প্রতিফলন; কাব্যের আদর্শ হল বস্তুজগৎ, অতএব কাব্য অনুকরণের অনুকরণ। কবি ছায়ার শ্রুতি, কাব্য সম্বন্ধে সে সম্পূর্ণ অজ্ঞ। দ্বিতীয়ত, কাব্যের আবেদন মনেব দুর্বলতার কাছে, মনের শ্রেষ্ঠত্বের কাছে নয়। চিত্তের বিকলতাব কাছে তাব আবেদন, আব সেজগেই কাব্য আমাদের বুদ্ধি যুক্তি চিন্তাকে বিনষ্ট কবে। তৃতীয়ত, এবং সেটি গুরুতর অভিযোগ, বাস্তব-জীবনের সঙ্গে কাব্যের তুলনা কবলে দেখা যাবে যে, কাব্যে যে আবেগের প্রশংসা করা হয়, বাস্তব জীবনে বহুক্ষেত্রেই তা প্রশংসনীয় নয়, অর্থাৎ কাব্য সমাজজীবনের আদর্শের বিবোধী হতে পাবে। পৃথিবীতে বহু রাষ্ট্রেই কবিকে সমাজ-আদর্শের বিরোধিতার জন্য নিন্দিত এবং অত্যাচারিত হতে হয়েছে, আধুনিক কালেও হতে হচ্ছে। প্লেটোও তাঁব আদর্শ রাষ্ট্র থেকে বাস্তব পক্ষে ক্ষতিকারক কবিকে বিতাড়িত করতে চেয়েছেন।

আরিস্টটল প্লেটোর প্রত্যেকটি বক্তব্য সম্বন্ধেই গভীরভাবে ভেবেছিলেন এবং প্লেটোর চিন্তাকে আশ্রয় কবেই তাঁর কাব্য চিন্তা গড়ে উঠেছে, যদিও তিনি শুধু সেই চিন্তাতেই আত্মসমর্পণ করেননি। প্রথমত কাব্য যে অনুকরণ এতে প্লেটোব সঙ্গে তাঁব মতদ্বৈধ নেই। কিন্তু আরিস্টটলের কাছে এই প্রত্যক্ষ জগৎ সত্য, মায়া নয়। অতএব তাঁব মতে কাব্য মূল থেকে আদৌ তিনধাপ দূরে নয়। দ্বিতীয়ত, আরিস্টটলও মেনে নিলেন যে কাব্য আমাদের আবেগকে জাগায়, চিত্তকে উদ্বেলিত এবং উত্তেজিত করে; কিন্তু একথা মানলেন না যে কাব্যের আবেদন শুধুই মনের দুর্বলতার কাছে। কাব্য মনের গভীর স্তরের কাছে আবেদন জানায় বলেই আরিস্টটলের বিশ্বাস। আব তিনি শেষ পর্যন্ত প্রশংসা করতে চাইলেন যে কাব্যেব সত্য বিশ্বজনীন সত্য, অর্থাৎ মানুষকে জানবার ও বোঝবার পক্ষে তার মূল্য অপরিমীম। তৃতীয়ত, তিনিও প্লেটোব মত মানেন যা দেখে বা শুনে আমরা বাস্তব জীবনে পুলকিত হই না, কিংবা প্রশংসা করি না, কাব্যে তাকে দেখেই আমরা আনন্দিত হই। কিন্তু তিনি এই সিদ্ধান্তে এলেন যে কাব্য ও বাস্তব জীবনের ভালোমন্দ বিচারের মানদণ্ড হবে স্বতন্ত্র।

প্লেটো লক্ষ্য করেছিলেন, সম্ভবত নিজের অভিজ্ঞতা থেকেই জানতেন,
যে কাব্যে প্রেরণার একটি বিশেষ স্থান আছে। প্রাচীন গ্রীকেরা একে
একধরনের উন্মাদনা বা *mania* (মানিয়া) বলেছেন। ‘সক্রেটিসের জবানবন্দী’
গ্রন্থে প্লেটো সক্রেটিসের মুখে বলেছেন, কবিরা লেখেন এক দৈবীশক্তির
সাহায্যে। দৈবীশক্তি যেন কবিদেব ওপব ভর করে; কোন জ্ঞান নয়, এক
অব্যাতোয় প্রেরণায় কবিতাব জন্ম। আরিস্টটলও এই প্রেরণায় বিশ্বাস
করতেন। তিনি ‘কাব্যতত্ত্বে’ব মধ্যেই বলেছেন (সপ্তদশ পরিচ্ছেদে) কবিরা
হৃষ ভাবগ্রাহী, নয় ভাবোন্মাদ। প্রথম শ্রেণীর কবিরা ভাবগ্রাহী, দ্বিতীয়
শ্রেণীর কবিরা উদ্ভূত, অনুপ্রাণিত। আরিস্টটল মাত্র একবারই কবির
উন্মাদনার কথা বলেছেন, তিনি স্পষ্টতই স্বীকার করেছেন কবিকর্মের
পেছনে থাকতে পাবে এক উন্মাদনা।

কিন্তু এই উন্মাদনার প্রকৃতি আরিস্টটলের আলোচনাব বিষয় নয়।
কাবণ তিনি সম্ভবত বুঝেছিলেন যে এই উন্মাদনা কোন বিশেষ পদ্ধতির
দ্বারা, বিশেষ কাঠামোব দ্বারা ব্যাখ্যা করা অসম্ভব। অতএব কাব্যের
প্রেরণা নয়, সৃষ্টিকর্মটিকেই তিনি আলোচনার বিষয় করে নিয়েছিলেন।
বই-ব গুরুতেই তিনি সে কথা স্পষ্ট করে বলেছেন। কাজেই তাঁর পবি-
কল্পনাটির পবিচয় নেওয়া যাক

১. শিল্প অনুকরণ। শিল্পে শিল্পে পার্থক্য হৃষ অনুকরণেব মাধ্যমে,
অথবা বিষয়ে অথবা পদ্ধতিতে
২. কাব্যেব উদ্ভব ও বিকাশ, ট্রাজেডি ও কমেডিব সূচনা
৩. ট্রাজেডি একটি ষড়ঙ্গ শিল্প, কাহিনী, চরিত্র, অভিপ্রায়, ভাষা,
সংগীত ও দৃশ্য এই ছটি তাব অঙ্গ
৪. কাহিনীর গঠন, কাহিনীর ঐক্য, কাহিনীর শ্রেণীবিভাগ, কাহিনীর
গঠনের আবশ্যিক উপাদান
৫. ট্রাজেডির বহিরঙ্গ
৬. ট্রাজেডির পরিণামী আবেদন, করুণা ও ভীতির উদ্বোধন ও,
আবেগের পরিশোধন
৭. চরিত্রের লক্ষ্য, চরিত্রের সার্থকতা
৮. অভিপ্রায় কি, অভিপ্রায়েব সঙ্গে ট্রাজেডির সম্পর্ক
৯. ভাষা ব্যবহার, ভাষারীতি

১০. মহাকাব্যের প্রকৃতি ও আকৃতি, ট্রাজেডির সঙ্গে তুলনা ও ট্রাজেডির
শ্রেষ্ঠত্ব

১১. কাব্যের সত্য, কাব্য ও ইতিহাসের পার্থক্য

১২. কাব্যের নিজস্ব নিয়ম, কাব্যের সমালোচনা পদ্ধতি

এটি অবশ্য 'কাব্যতত্ত্বে'র সূচীপত্র নয়, বিশেষ করে শেষ দুটি বক্তব্য 'কাব্যতত্ত্বে'র শেষে নয়, 'কাব্যতত্ত্বে'র নানা জায়গায় বিকীর্ণ। (আমি শুধু আরিস্টটলের মূল বক্তব্য ও আলোচনার পরিধিকে বোঝার জন্য এইভাবে সাজিয়েছি।) আরিস্টটল বিভিন্ন শিল্পকর্মের মধ্যে পার্থক্য নির্দেশ কবলেন তিনটি পথে, বিষয়, মাধ্যম এবং পদ্ধতি। শিল্প মানুষের সৃষ্টি, সেই সৃষ্টি যেমন, (যেমন হওয়া উচিত তেমন নয়) তাকে তিনি ব্যাখ্যা কবতে চান। প্লেটো কাব্যের মূল্য খুঁজেছেন তার আনন্দদানের শক্তিতে নয়, সত্য জানার সাহায্য করার মধ্যে। আরিস্টটলের মতে সাহিত্য সত্য, আর সত্য থেকেই আনন্দের বিকাশ। কারণ সাহিত্যে শুধু সুন্দরের নয়, অসুন্দরেরও অনুকরণ, অসুন্দরের অনুকরণও আনন্দ দেয়। কাব্যের সত্য প্রসঙ্গে 'কাব্যতত্ত্বে'র নবম অধ্যায়ে তিনি বলেছেন কাব্যের সত্য বিশ্বজনীন, তা কোন বিশেষ সত্য নয়, বিশেষ সত্য ইতিহাসের, কারণ তা বিশেষ মানুষের কথা। এইজন্যই কাব্য যদিও দর্শন নয়, ইতিহাসের চেয়ে বেশী দার্শনিক বা তাৎপর্যপূর্ণ। একটি বক্তব্য আরিস্টটলের লেখায় একাধিকবার দেখা দিয়েছে, আমরা কাব্যে দেখি জীবন যে বকম, জীবন যেমন হওয়া উচিত (বা আদর্শায়িত রূপ), আব জীবনের হীনতব রূপ, বা যে জীবন আমরা চাইনা। অর্থাৎ কাব্যে জীবনের রূপটি নানাভাবে ধরা পড়ছে। ঠিক এইভাবেই আরিস্টটল কথাটা বলেননি ঠিকই, কিন্তু 'কাব্যতত্ত্বে'র পাঠকমাত্রেরই মনে না হয়ে পাবেন। যে আরিস্টটল শুধু আনন্দদায়ক বলেই কাব্যকে সম্মানিত করেননি, তাকে মূল্য দিয়েছেন তা জীবনের সার্বজনীন সত্যকে প্রকাশ করে ব'লে।

আরিস্টটল সবচেয়ে স্পষ্টভাবে যেখানে গুরুত্ব বক্তব্যের ত্রুটির প্রতিবাদ কবেছেন তাহল শিল্পসৃষ্টির প্রক্রিয়া যেমন অল্পকম ক্রিয়া থেকে আলাদা, তাব বিচারের পদ্ধতিও আলাদা। পঞ্চবিংশ পরিচ্ছেদে কাব্যের সমালোচকদের উদ্দেশ্যে বলেছেন, "নির্ভুলতার মানদণ্ড কাব্যে এবং রাজনীতিতে বা অন্যান্য শিল্পকর্মে আলাদা আলাদা।" একথা আমরা যুগে যুগে বিভিন্ন সমালোচকের মুখে পুনরুক্ত হতে শুনেছি। একে অন্যভাবে বলা যেতে

পারে, শিল্পের স্বাধীনতা। প্লেটো বিচার করেছেন সাহিত্য মানুষের চরিত্র-
-গঠনে কতটা সাহায্য করেছে এবং তিনি দেখেছেন যে চরিত্রগঠনে
সাহিত্যের প্রভাব হানিকর। আর্সিস্টটলও অবশ্যই মানেন যা সমাজের
পক্ষে অশুভ সমাজে তার স্থান হওয়া উচিত নয়। তিনি প্রমাণ করতে
চাইলেন সাহিত্যের প্রভাব মূলত শুভ। সাহিত্য মূলত সত্যনির্ভর। এবং
সাহিত্য একধরনের চিন্তাসংস্কার। আর দ্বিতীয়ত সাহিত্যের বিচার হবে
তার নিজস্ব নিয়মে, অন্য কোন আরোপিত নিয়মে নয়।

৬

‘কাব্যতত্ত্ব’ কমেডিসম্বন্ধে অল্প কয়েকটি কথা বলা হয়েছে। হযত লুণ্ড
দ্বিতীয় খণ্ডে কমেডির বিস্তারিত আলোচনা ছিল। গীতিকবিতা সম্বন্ধে
আর্সিস্টটল কোন কথা বলেননি। কাজেই ‘কাব্যতত্ত্ব’ মূলত মহাকাব্য ও
ট্রাজেডির আলোচনা। আরো ঠিকভাবে বললে বলা চলে ‘কাব্যতত্ত্ব’ শুধু
ট্রাজেডিরই আলোচনা, মহাকাব্যের কথা উঠেছে ট্রাজেডির সঙ্গে তার
পার্থক্য ও ঐক্য দেখাবার জন্য এবং শেষ পর্যন্ত ট্রাজেডির শ্রেষ্ঠত্ব প্রতিপাদন
করার জন্য। ট্রাজেডি আর মহাকাব্যের গঠন মূলত একই। তবে ট্রাজেডি
নাটকীয়, মহাকাব্য বর্ণনামূলক। ট্রাজেডিতে আছে দৃশ্যসজ্জা, মহাকাব্যে
তার প্রয়োজন নেই। ট্রাজেডি লেখা হয় এক ধরনের ছন্দে, মহাকাব্যে
ব্যবহার হয় নানা ছন্দ। কিন্তু যিনি ট্রাজেডির গঠনকৌশল জানেন, তিনি
মহাকাব্যের গঠন-কৌশলও জানেন। কারণ মহাকাব্যের সব অঙ্গ আছে
ট্রাজেডিতে, যদিও ট্রাজেডির সব অঙ্গ নেই মহাকাব্যে। কাজেই ‘কাব্যতত্ত্ব’
এক অর্থে ট্রাজেডিতত্ত্ব। কিন্তু এই গ্রন্থের মধ্যে আর্সিস্টটল নানা মন্তব্য
করেছেন যা শিল্পচিন্তার ইতিহাসে গুরুত্বপূর্ণ। তাঁর সেইরকম কয়েকটি
বক্তব্যের প্রতি দৃষ্টিপাত করা যেতে পারে।

সৌন্দর্য সম্পর্কে বলতে গিয়ে আর্সিস্টটল মন্তব্য করেছেন সৌন্দর্য নির্ভর-
নীল আয়তন ও সৌম্যের ওপরে। আয়তনের অতিব্যাপ্তি এবং অব্যাপ্তি
‘দুইই সৌন্দর্যের অন্তরায়। একথা পরবর্তীকালেও বারবার উচ্চারিত হয়েছে।
বিভিন্ন সৌন্দর্যতাত্ত্বিকেব দ্বারা। এমনকি আধুনিক কবি কিংবা চিত্রকর

যখন আমাদের প্রচলিত সৌন্দর্যবোধে আঘাত দিতে চান, তিনি আঘাত দেশ আমাদের অভ্যন্তর সৌন্দর্যবোধে। তাঁদের আপাতসামঞ্জস্যহীনতার অন্তরালে, কিংবা বহু ব্যবহৃত সৌন্দর্যবোধের প্রতি আঘাতের অন্তরালেও, সৌন্দর্যবোধের ধারণা অন্তঃশায়ী। নবীন কবি ও চিত্রকর একটি সুসম্মত বোধকে ভেঙে সৃষ্টি করেন নতুন সুসম্মতবোধের, আবার যখন সেই সুসম্মতবোধ স্থাপন পেতে চান, তখন আসেন নতুন কবি, নতুন চিত্রকর, তাঁরা সেই সুসম্মতবোধকে ভাঙেন নতুন কিছু গড়বেন বলে। কাজেই সৌন্দর্যবোধ থেকে যাচ্ছে, শুধু তার রূপটা যাচ্ছে পাল্টে।

আয়তনের যে প্রসঙ্গ তুলেছেন আরিস্টটল, তা আমাদের ইন্দ্রিয়ের সীমার দ্বারা নিয়ন্ত্রিত। আয়তন বলতে বুঝতে হবে সমগ্রতার একটি ধারণা। প্রজাপতি সুন্দর, পিঁপড়েও সুন্দর, আবার অতিকাষ হাতিও সুন্দর—তাদের আয়তনকে অনুভব করি আমাদের ইন্দ্রিয়ের সাহায্যে। আরিস্টটল বলেছেন হাজার মাইল লম্বা একটি জন্তুকে আমাদের ধারণার মধ্যে আনতে পারিনা যেমন পারিনা অতি ক্ষুদ্র কোন জন্তুর আয়তন। কিন্তু অতিকায় হুঁড়ি ইন্দ্রিয়সীমার মধ্যে একটি ধারণার রূপ নেয়, তাহলেই অবশ্য তাকে সীমাবদ্ধ আয়তন হিসেবে গ্রহণ করতে পারি।

আরিস্টটলেব দ্বিতীয় মূল্যবান কথা হল শিল্পের বিভিন্ন অঙ্গের মধ্যে জৈবিক ঐক্য। এই জৈবিক ঐক্যের প্রতি আমাদের দেশের আলঙ্কারিকেরা বিশেষ জোর দেননি। রামায়ণ-মহাভারত এবং ইলিয়াড-ওডিসির গঠনের তুলনা করলে দেখা যাবে সংস্কৃত মহাকাব্য দুটিতে জৈবিক ঐক্য শিথিল এবং সেজন্য আমাদের আলঙ্কারিকেবা বিশেষ চিন্তিত হননি। কিন্তু আরিস্টটলের কাছে এই ঐক্য অত্যন্ত গুরুতর। রচনার প্রত্যেকটি অঙ্গ প্রত্যেকের সঙ্গে যুক্ত, স্বতন্ত্রভাবে আত্মগত হওয়াটাই যথেষ্ট নয়, সমগ্রের অন্তর্গত হওয়া দরকার। কাব্য উপকাহিনীগুলি হবে নিবিড়ভাবে মূল কাহিনীর সঙ্গে যুক্ত, যদি তা না হয় তবে উপকাহিনীগুলি পরিত্যজ্য। কোরাস সম্পর্কেও বলেছেন কোরাস হবে নাটকের বিশিষ্ট চরিত্র, তা নাহলে কোরাস নাটকের সমগ্রতার মধ্যে শিথিলতার সৃষ্টি করবে এবং সেজন্যই তিনি এউরিপিদেসের নাটকে কোরাস ব্যবহার সম্বন্ধে খুব সুখী হতে পারেননি।

যদিও এক অর্থে ‘কাব্যতত্ত্ব’ ট্রাজেডিতত্ত্ব, বৃহত্তর অর্থে ‘কাব্যতত্ত্ব’ শিল্প-কল্পনাকৌশলের আলোচনা। পটু সম্ভবত সেইজন্যই তাঁর ‘কাব্যতত্ত্ব’র অনু-

বাদের নাম দিয়েছেন ‘The Art of Fiction’। প্রকৃতপক্ষে শুধু ট্রাজেডি বা মহাকাব্য নয়, যে কোন কাহিনীনির্ভর রচনাব, যেমন আধুনিক কালের উপন্যাসের, গঠনও আরিস্টটলের সূত্র অনুসারে অন্তত আংশিক বিচার করা সম্ভব। ট্রাজেডিতে তো বটেই, মহাকাব্যেও, আরিস্টটল বলেছেন, রচয়িতা চবিত্রগুলিকে আমাদের সামনে এনে দিয়ে দূবে সরে দাঁড়ান, ঘটনাগুলি আপনবেগে ঘটতে থাকে। হোমারের লেখা আরিস্টটল এই ধর্ম লক্ষ্য করেছেন, লেখক নিজের জবানীতে বেশী কথা বলেননি। কিন্তু যে উপন্যাসে লেখক ব্যাখ্যাতা বা বিশ্লেষক, সে উপন্যাসের বিচারে • আরিস্টটলের সূত্র কতটা প্রযোজ্য? মাদাম বোভাবি, কিংবা আনা কাবেনিনা, কিংবা, ধবা যাক, পথের পাঁচালীর মত বচনাব ক্ষেত্রেও কি এই সূত্র প্রযোজ্য? বলাই বাহুল্য, আরিস্টটল এই ধবণের বচনাব কথা কল্পনাও কবতে পারেননি। তাঁর সাহিত্যচিন্তাব মধ্যে এই ধবণের বচনাব গঠন-কৌশল সম্বন্ধে কোন স্পষ্ট ইঙ্গিত পাওয়া যাবে না। তাঁব ‘অভিপ্রায়’ হয়ত এই ধরণের বচনা বিচারে কিছু পরিমাণে সহায়ক। অভিপ্রায় কি? চবিত্রগুলি যা বলে যা করে তাব যে ফলশ্রুতি। কিন্তু চবিত্রগুলি যা ভাবে তার স্থান কোথায়? আরিস্টটল এ সম্বন্ধে আলাদা ক’বে বলেননি। অথচ চরিত্র যা কবে তা হয় তাব ভাবনাবই রূপ, অথবা ভাবনা সেই ক্রিয়াসঙ্ঘাত। অতএব চিন্তা ও ভাবনা কর্মের সঙ্গেই কার্যকাবণে গাঁথা, এবং রহস্তব অর্থে তা ‘অভিপ্রায়’-এর আওতায় পড়ে। কিন্তু যে লেখক নিজই চরিত্রের আচরণ ব্যাখ্যা করেন, তাঁব চেয়ে যে লেখক চবিত্রগুলিকে ছেড়ে দিয়ে নিজে দূরে সরে দাঁড়ান তাঁব প্রতি আরিস্টটলের শ্রদ্ধা বেশী। আমবাও কি দেখিনি অধিকাংশ ক্ষেত্রে লেখকের নিজের কথা কাহিনীতে কিভাবে জায়গা জুড়ে বসে? এবং আমবা জানি বহু উপন্যাসের বার্থতার কাবণও সেইখানে নিহিত। আরিস্টটলের ইচ্ছে হল চরিত্রের আচরণের ব্যাখ্যা কাহিনীর মধ্যেই নিহিত থাকবে, লেখকের ব্যাখ্যা অপ্রয়োজনীয়।

কাহিনী এবং চরিত্র সম্পর্কে আরিস্টটলের দুটি সূত্র বিশেষ মূল্যবান : অনিবার্যতা এবং সম্ভাব্যতা। কাহিনীর প্রত্যেকটি ঘটনা, চবিত্রের প্রত্যেকটি আচরণ কাহিনীর ভেতর থেকেই উদ্ভূত হবে, বাইরে থেকে চাপিয়ে দেওয়া হবে না। শুধু অতিপ্রাকৃত বা অলৌকিক প্রাদুর্বাদ দেওয়াই যথেষ্ট নয়,

কাহিনীর পক্ষে অসম্ভাব্য প্রসঙ্গ মাঝেই ক্ষতিকর। কাহিনীতে যা কিছু হঠাৎ, যা কিছু ঘটনাসূত্রে জাত নয়, তাই অসম্ভব, একধরনের ‘দৈবী’ ঘটনা। বহু সময়েই নিপুণ কাহিনীকারদের বিরুদ্ধেও এই অনিবার্যতা ও সম্ভাব্যতার সূত্রে আমরা আপত্তি জানাই। শুনেছি জলধর সেনের কোন এক উপন্যাসে সমস্যা যখন জটিল হয়ে উঠেছে তখন উপন্যাসের নায়ক সর্পাঘাতে মারা যান। শরৎচন্দ্র এই দুর্ঘটনার সম্ভাব্যতা সম্বন্ধে সন্দেহ প্রকাশ কবলে লেখক নাকি জবাব দিয়েছিলেন, কেন, সাপে কি মানুষকে কামড়ায় না। অবশ্যই সর্পাঘাত একটি অতি বাস্তব ঘটনা, কিন্তু শরৎচন্দ্রের আপত্তি ছিল যে সর্পাঘাত ঐ ক্ষেত্রে অনিবার্য নয়, এবং সেই কাবণেই অসম্ভব। শিল্পের একটা নিজস্ব নিয়ম আছে।

হামফ্রে হাউস আবারো এক পদক্ষেপ এগিয়ে এসে বলেছেন, এটা শুধু শিল্পেই নিয়ম নয়, ব্যাপক অর্থে জীবনেরই নিয়ম। জীবন সঞ্জে স্বামী-স্ত্রীর গুণগত কলহের পবে হঠাৎ বাস্তব বেবিয়ে স্বামী গাড়িচাপা যদি পড়েন সেটা যে একেবারেই অসম্ভব ঘটনা এমন নয়, তবে জীবনে এ ধরনের ঘটনা-কেও আমরা বলি আকস্মিক এবং, সৌভাগ্যবশত, সচবাচব ঘটনা। ঠিক সেইবকমই একটি নাবী তার সন্তানদের হত্যা কবাব পব স্বর্গ থেকে রথ নেমে এসে তাকে নিয়ে চলে যায় না। এবং জীবনে এককম ঘটনা বলেই সাহিত্যেও তাদের আবির্ভাব আমাদের পীড়িত কবে। হামফ্রে হাউস তাই বলতে চান কাব্যের অনিবার্যতা ও সম্ভাব্যতার ধারণা মূলত জীবনের অভিজ্ঞতাসঞ্চার। অবশ্যই এতে কোন দ্বিমত নেই যে মানুষের প্রত্যক্ষ অভিজ্ঞতা থেকেই এব জন্ম, সম্ভাব্যতা ও অনিবার্যতার বিধি জীবনে কাজ কবে বলেই কাব্যের মধ্যেও তাকে খুঁজি। যেখানে জীবনে তার ব্যতিক্রম দেখি, সেখানে মানুষের কিছু কবাব নেই। কিন্তু কাব্যের গঠনে, মানুষ যাব স্রষ্টা, যখন সেই নিয়মের ব্যতিক্রম, তা জীবনের মূল শৃঙ্খলায় প্রতি বিশ্বাসহীনতার প্রকাশ যদি নাও হয়, সুশৃঙ্খল, সুসমায় জীবন সৃষ্টি কবার অক্ষমতার প্রকাশ নিশ্চয়ই।

কাহিনীর গঠন সম্বন্ধেও আরিস্টটলের বক্তব্য বিশেষভাবে অনুধাবন-যোগ্য। তিনি যে শব্দটি ব্যবহার কবেছেন সেই ‘ম্যুথোস’ শব্দটির অর্থ যদিও গল্প, কথাবস্তু, কিন্তু তাকে যেভাবে প্রয়োগ কবেছেন তাতে স্পষ্ট বোঝা যায়, আধুনিক কালে আমরা যাকে ‘প্লট’ বলি তার কথাই তিনি

বলেছেন। প্লট গড়ে তুলতে হয় : গল্পের অসঙ্গতা বা অসংগতি থাকবেনা প্লটে, প্লট হবে সুচিন্তিত, সুগঠিত এবং সুনিরূপিত, তার থাকবে আদি, মধ্য এবং অন্ত, আপনাতেই আপনি সম্পূর্ণ। গ্রীক ট্রাজেডি যেহেতু পরম্পরাগত গল্পনির্ভর, সেই জন্যই বিশেষ করে সতর্ক করে দিয়েছেন আরিস্টটল, কাহিনীর আরম্ভ হবে এমন একটি বিন্দু থেকে যাব পূর্ববর্তী ঘটনা জানা আমাদের পক্ষে আবশ্যিক নয়। অর্থাৎ কাহিনী বা প্লটের আরম্ভ যে গল্পের শুরু থেকেই হবে এমন কোন মানে নেই। হোমার যে গল্প অবলম্বন ক'বে তার প্লট বা কাহিনী রচনা করতেন, সেই গল্পের পুরোটা তিনি আমাদের বলেননি, তাঁর কাহিনী শুরু হয়েছে বিশেষ একটি বিন্দু থেকে, তার আগেব ঘটনা না-জানায কিছু এসে যায় না। কাহিনীতে যেখানে পরিবর্তন শুরু হয়, তাঁর মতে চরিত্রের ভাগ্যবদল, সেই হল কাহিনীর মধ্যভাগ। আর যেখানে সেই ভাগ্যের পরিবর্তন সমাপ্ত সেইখানেই কাহিনীর যথার্থ এবং যুক্তিসংগত সমাপ্তি।

কাহিনীকেই আরিস্টটল বলেছেন ট্রাজেডির সর্বপ্রধান অঙ্গ, কাহিনীই ট্রাজেডির আত্মা। আধুনিকেরা হয়ত অনেকেই একথা স্বীকার করতে চাইবেন না, বিশেষত চরিত্রের চেয়েও কাহিনীর গুরুত্ব বেশী একথাই অনেকে সাধ দেবেন না। অনেকের মতে চরিত্রই সবচেয়ে গুরুত্বপূর্ণ। চরিত্রের বিকাশের জন্য কাহিনী একটা অবলম্বন মাত্র। হয়ত অনেক ক্ষেত্রেই তাই। বিশেষত আধুনিক অনেক উপন্যাসে বা নাটকে চরিত্রই প্রধান, গল্প একটা অবলম্বন। আরিস্টটল কিন্তু কাহিনীকে একটা অবলম্বন, একটা নিমিত্ত মাত্র হিসেবে দেখতে চাননি। কাহিনী পূর্ণতা পাচ্ছে চরিত্র, অভিপ্রায় এবং ভাষার মধ্যে দিয়ে, সব মিলিয়ে যা গড়ে উঠছে তাই কাহিনী, কাহিনীই একটা বিশেষ ক্রিয়ার অনুকরণ, কাহিনীর মধ্যেই সেই ক্রিয়াকে দেখছি, চরিত্র সেই ক্রিয়ার সংঘটক, গ্রাহক, আর চরিত্র সেই ক্রিয়ার দ্বাবাই নিয়ন্ত্রিত, বিবর্তিত—আর সেই সমস্ত সংঘটন, সমস্ত বিবর্তনকে ধরে আছে কাহিনী। তাই কাহিনী এত গুরুত্বপূর্ণ।

সাহিত্য বিচারে আর একটি ব্যাপারের প্রতি আরিস্টটল পাঠকসমাজের দৃষ্টি আকর্ষণ করেছেন, তা হ'ল ভাষার ব্যবহার। ভাষা সম্পর্কে সচেতনতা এবং সতর্কতা 'কাব্যতত্ত্ব'র একটি বড় অংশ। তিনটি পরিচ্ছেদে তিনি ভাষা

সম্বন্ধে আলোচনা কবেছেন (বিংশ, একবিংশ এবং পঞ্চবিংশ পরিচ্ছেদের কিছু অংশ)। এব মধ্যে বিংশ পরিচ্ছেদের বিশেষ কোন মূল্য আজকের পাঠকের কাছে নেই, ভাষাচিন্তাব ইতিহাসে ঝাঁপা কৌতূহলী তাঁবা অবশ্য এই পবিচ্ছেদে আরিস্টটলের ব্যাকরণচিন্তাব কিছু পবিচয় পাবেন। কিন্তু অন্য দুটি পবিচ্ছেদে, আরিস্টটল ভাষাবীতি সম্বন্ধে যা বলেছেন, এব চেষ্টে মৌলিক কথা আব কেউ বলেননি। শার্ল বালীব “বীতিবাদ” কিংবা আধুনিক কালের প্রাগ-গোষ্ঠীর চিন্তা অবশ্যই অনেক বেশী পরিশীলিত। কিন্তু আরিস্টটলের চিন্তার মৌলিকতাকে কেউ ছাড়িয়ে যেতে পেবেছেন বলে মনে করিনা। যেমন কাহিনী গঠনের ব্যাপারে আরিস্টটল স্বীকাব করেছেন কবির স্বাধীনতা, তেমনই বচনাশৈলীতে সমর্থন কবেছেন কবির স্বাধীনতা। কবি প্রচলিত, অপ্রচলিত, দেশী বিদেশী সব শব্দ ব্যবহার করবেন, কবি নতুন শব্দ তৈরী কববেন, অলংকরণ করবেন তাঁব ইচ্ছেমত, তাঁর প্রয়োজন অনুসারে। অন্যান্য আলঙ্কারিকদের সঙ্গে আরিস্টটলের এইখানে সবচেয়ে বড় তফাৎ। অনেকে তালিকা তৈরী কবে দিয়েছেন, কী লিখতে হবে, কী লেখা বাবণ, কী এবণেব বর্ণনা চাই, কী বকম গুণ চাই নাযকেব। আরিস্টটল শৃঙ্খল বচনা কবেননি। তিনি দেখেছেন কবির উদ্দেশ্য, কাব্যেব প্রয়োজন। কবিকে কিছু বলতে হবে, সেই বলার সময় কবি অবশ্যই এমন মাধ্যম বেছে নেবেন যাতে পাঠক তাঁব কথা বুঝতে পাবেন, যদি কবি তা না কবেন, তাহলে পাঠক বিপন্ন হবেন কবিও ব্যর্থ হবেন। এটাতো সহজ কথা। কিন্তু তাব অর্থ তো নয় যে কবি চিবাচবিত মাধ্যমেই চলবেন। তিনি ভাষাব ক্ষেত্রকে বিস্তারিত কবতে পাবেন, ভাষাব সম্ভাবনাকে ব্যবহার কবতে পারেন, অর্থের সীমানাকে নির্দিষ্ট থেকে অনির্দিষ্ট কবে দিতে পাবেন, কিংবা অনির্দিষ্ট ও অস্পষ্ট সীমানাকে কবতে পারেন প্রত্যক্ষ ও স্পষ্ট। আরিস্টটল উদাহরণ দিয়ে দেখিয়েছেন যে একটি কবিতা দুভাবে লেখা যেতে পাবে। অর্থ, বা লোকে যাকে অর্থ বলে থাকে তা মোটামুটি ঠিক থাকে, কিন্তু হানি হয় সৌন্দর্যের, তাৎপর্যের, কাব্যেব সমগ্র শবীরের। অর্থাৎ আরিস্টটলের বক্তব্যটি আধুনিক পরিভাষায বলা চলে রীতি এক বিশেষ এবণের ভাষা নির্বাচন। কবি তাঁর অভিপ্রায় অনুসারে শব্দ নির্বাচন করেন, পদবীতি নির্বাচন কবেন, তার পরিবর্তনে সমগ্র কাব্যেই পরিবর্তন আসে।

অর্থাৎ ভাষারীতি একটি পরিচ্ছদ মাত্র নয়। ভাষা সাহিত্যের মাধ্যম কিন্তু ভাষাবীতি একটি উপাদান।

৭

আবির্দেহের সাহিত্যচিন্তার অন্যান্য দিকগুলির পরিচয় নেবার আগে একটি কথা বলা দরকার। আবির্দেহকে অনেক সময় অনেক বক্তব্যের জন্য দায়ী করা হয়, আদৌ যা আবির্দেহের নয়। সেইরকম একটি হল নাটকে তিনটি ঐক্য। ষষ্ঠ, সপ্তম, অষ্টম পবিচ্ছেদ পড়লে দেখা যাবে আবির্দেহ একাধিকবার বলেছেন যে ট্রাজেডির ক্রিয়াব মধ্যে একটি গভীর ঐক্য থাকা প্রয়োজন। এই ঐক্য আসে প্রথমত কাহিনীর সংগতি থেকে, কিন্তু শুধু কাহিনীর গঠন থেকে নয়। ট্রাজেডির আবেদনের মূল আছে ক্রিয়াব ঐক্য। সপ্তদশ পবিচ্ছেদে বলা হয়েছে, “কাহিনী গড়ার সময়, সে কাহিনী প্রচলিত বা উদ্ভাবিত যাই হোক না কেন, প্রথমে তাব রূপবেশ্যাটি চিহ্নিত করে নিতে হবে, তাবপরে উপকাহিনী দিয়ে তাকে ভরে তুলতে হবে।” এই যে রূপবেশ্যাটি তাকে ব্যক্তিগত এবং সাময়িকতাব থেকে সরিয়ে আনতে হবে বিশ্বগত অনুভূতির মধ্যে। কাহিনী কোন বিশেষ ব্যক্তিব নয়, তা কোন বিশেষ ঘটনা নির্ভর নয়। এই বিশ্বজনীনতাব জন্ম ক্রিয়াব ঐক্য থেকে। ইতিহাসে পাই ব্যক্তিব জীবনের ঘটনাবলীর কালানুক্রমিক বিবরণ। ট্রাজেডি ব্যক্তি সম্বন্ধে ততটুকুই বলে যতটা একটি বিশেষ অনুভূতির জাগরণের জন্য দরকার। সেইজন্য অষ্টম পবিচ্ছেদে আবির্দেহ বলেছেন “অনেকে ভেবে থাকেন যে একটি নাটকের কথা হয় বলেই বুঝি কাহিনীতে ঐক্য আসে। কিন্তু তা আদৌ নয়।” ত্রয়োবিংশ অধ্যায়ে মহাকাব্য প্রসঙ্গে আবির্দেহ আবার এই কথা বলেছেন। আবির্দেহের বক্তব্য হল, একটি বিশেষ ক্রমে বা পদ্ধতিতে সাজানো ঘটনা যার লক্ষ্য হ’ল একটি বিশেষ অনুভূতির সৃষ্টি। একটি সম্পূর্ণ ক্রিয়াব সৃষ্টি। একটি সম্পূর্ণ ক্রিয়া থেকেই সৃষ্টি হয় একটি স্বয়ংসম্পূর্ণ অনুভূতি ও ভাবনাব জগৎ। এই সম্পূর্ণতাকে তিনি বলেছেন ক্রিয়াব ঐক্য।

ক্রিয়াব ঐক্যের সঙ্গে কালের ঐক্য জড়িত। পঞ্চম পবিচ্ছেদে

আরিস্টটল বলেছেন, ‘ট্রাজেডির কালসীমা সূর্যব একটি আবর্তন বা ঐ পরিমাণ সময়ের মধ্যে আবদ্ধ।’ সূর্যব একটি আবর্তনের অর্থ হ’ল চব্বিশ ঘণ্টা। কিন্তু পববর্তী কালে রেনেসাঁসের সময় থেকে সমালোচকরা ব্যাখ্যা দিবেছিলেন যে, এর অর্থ হ’ল বারোঘণ্টা। বাবো ঘণ্টাই হোক আর পুবোদিন হোক—আরিস্টটল কিন্তু কখনই চব্বিশঘণ্টাকে চরমসীমা বলে ঘোষণা করেননি। পববর্তী কালের সমালোচকেরা কালের ঐক্যকে যান্ত্রিকভাবে ব্যাখ্যা কবেছিলেন। আরিস্টটলের কথাটা ছিল মহাকাব্য ও ট্রাজেডিব দৈর্ঘ্য প্রসঙ্গে। (মহাকাব্যে যে সময় ব্যবহৃত হয়, তা সাধারণত দীর্ঘ, ইলিয়াদ বা ওডিসিতে যেমন প্রায় পঞ্চাশ দিন। নাটকে সাধারণত একদিনের ঘটনা বলা হয়। কিন্তু সব সময় তা নয়। যেমন এউবিপিদেশেব ‘সাপ্‌প্লায়াক্টস্’ নাটকের কাল পরিমাণ প্রায় দশ দিনের।)

আব স্থানের ঐক্য সম্বন্ধে আরিস্টটল কিছুই বলেননি। তিনি কোথাও বলেননি যে ঘটনা একস্থানেই ঘটতে হবে বা ট্রাজেডিব ক্রিয়াব স্থান এবটিষ্ট। মনে বাধ্য ভালো যে গ্রীক বঙ্গমঞ্চে কোন যবনিকা ছিল না এবং নাটকের অভিনয়ের সময় দাবান্ধুই কোবাসেব দল উপস্থিত থাকত। দৃশ্যত ঘটনাটি একটি স্থানেই ঘটত। কিন্তু আজান্ন এবং এউমেনিদেস্ নাটকে তাব ব্যতিক্রম ঘটেছে, সেখানে স্থানান্তরের কথা আছে। আসলে ‘কাব্যাতত্ত্বে’ব ইতালীয় সম্পাদক ও সমালোচক কাস্তেলভেত্রো, যিনি ১৫৭০ খ্রীঃ অব্দে ‘কাব্যাতত্ত্বে’ব একটি সংস্করণ প্রকাশ কবেছিলেন তিনিই এই তথাকথিত ত্রযী ঐক্যেব কথা বলেন। তাব আগে অবশ্য রেনেসাঁসেব সময়েও ত্রযী ঐক্যেব কথা প্রচলিত হয়েছিল। ফিলিপ সিডনী তাঁর ‘কাব্যাব স্বপক্ষে’ (An Apologie for Poetie/The Defence of Poesie 1595) গ্রন্থে ঐ তত্ত্বটি গ্রহণ কবেছিলেন। জনসন ‘ভোলপোনি’ নাটকে ত্রযী ঐক্য মানা হয়েছে ব’লে খুশি হয়েছিলেন। এমনকি মিল্টনও ত্রযী ঐক্যেব সমর্থক ছিলেন। তারপব ফবাসী গ্র্যাকাদেমিও এই যান্ত্রিক সূত্রটিকে গ্রহণ করেন এবং সমর্থন কবেন। কিন্তু এই ত্রযী ঐক্যেব প্রতিবাদ কবেন ড্রাইডেন এবং শেষপর্যন্ত জনসনও স্বীকার কবেন যে ত্রযী ঐক্যেব যান্ত্রিক প্রয়োগ অপযোজনীয় এবং অবাস্তবীয়।

পরবর্তীকাল আর্বিষ্টটেলের যে সব উক্তির জন্য বিপন্নবোধ করেছে তাব মধ্যে সবচেয়ে জটিল হল ‘কাথারসিস্’ প্রসঙ্গ। এই শব্দকে অবলম্বন ক’রে নানারকম ব্যাখ্যা গ’ড়ে উঠেছে, দীর্ঘকাল পণ্ডিতদের মধ্যে নানা মত-বিরোধিতা দেখা দিয়েছে। ‘কাব্যাত্ত্বে’ব আলোচনায় কাথারসিস্ প্রসঙ্গটি সম্বন্ধে দু’একটি কথা তাই বলা নিতান্ত প্রয়োজন। এই শব্দটির ব্যাখ্যা হয়েছে মূলত শব্দটির দুটি প্রবান অর্থকে অবলম্বন ক’বে। শব্দটির একটি অর্থ হ’ল চিকিৎসাশাস্ত্রগত : দেহের পরিশোধন। আব একটি অর্থ হ’ল নৈতিক বা ধর্মীয় : পবিত্রীকরণ, পবিত্রার্জনা, শুদ্ধি। / আর্বিষ্টটেল চিকিৎসকের পুত্র, চিকিৎসাশাস্ত্রে তাঁর জ্ঞান ছিল যথেষ্ট, আগ্রহও ছিল গভীর, জীবতত্ত্ব নিয়ে তিনি গ্রন্থ বচনা করেছেন, এমনকি ‘কাব্যাত্ত্বে’ই তিনি চিকিৎসাশাস্ত্র এবং জীবতত্ত্বনির্ভর উপমা ও রূপক ব্যবহার ক’বেছেন। কাজেই কারো কাবো মতে আর্বিষ্টটেল এই শব্দটিকে চিকিৎসাশাস্ত্রের পবিভাষা হিসেবেই ব্যবহার করেছেন।।

মুশকিল হয়েছে এই যে, আর্বিষ্টটেল যখনই কোন পাবিভাষিক শব্দ ব্যবহার ক’বেন, তখনই তাব ব্যাখ্যা ক’বেন কিন্তু কাথারসিস্ সম্বন্ধে তিনি নীবব। তাব একটা কারণ হতে পারে যে তিনি এব ব্যাখ্যাব প্রয়োজন বোধ করেননি। আব একটা কাবণ হতে পারে যে ব্যাখ্যা ক’রেছিলেন কিন্তু সে ব্যাখ্যা আমাদের হাতে পৌঁছয়নি। কিন্তু যষ্ঠ পবিচ্ছেদটি মোটামুটি সুগঠিত, ব্যাখ্যাটি লুপ্ত হয়ে গেছে মনে হয় না। তবে জোব ক’রে কিছুই বলা চলে না। ইতিপূর্বে অবশ্য তাঁর ‘নগবনীতি’/‘বাজনীতি’ গ্রন্থে (৮।৭) কাথারসিসেব কথা ছিল।*। সঙ্গীত সম্পর্কে বলতে গিয়ে তিনি বলেছেন যে দেখা যায় অনেক ব্যক্তি ধর্মীয় উন্মাদনাব ম’বো কাটান, এই উন্মাদনাকে জোব ক’রে কদ্ধ করা ঠিক নয়, তাতে কদ্ধ আবেগ আরো শক্তিশালী হয়ে ওঠে, দবকার হ’ল এই উন্মাদনাব বহির্গমন, তাব ফলে আবেগ পবিমিত হতে পারে এবং ধর্মীয় অনুষ্ঠান এবং ধর্মীয় সঙ্গীত মনেব এইসব আবেগের নিষ্ক্রমণে সাহায্য ক’রে। প্রবল উন্মাদনাব নিবৃত্তি ঘটে প্রচণ্ড সঙ্গীতে। অর্থাৎ এ এক ধরণের হোমিওপ্যাথিক চিকিৎসা। স্কাইনো ইতালীয় ভাষায় এই অংশটির একটি টীকা প্রস্তুত ক’রেছিলেন। বাইওয়াটার তাঁর একটি প্রবন্ধে সেটি সম্পূর্ণ

তুলে দিয়েছেন, তাব থেকে আমরা জানি যে স্কাইনো চাবটি সূত্র তৈরী কবেছিলেন, (১) আবেগ দেহের মূল উপাদানগুলি বা ‘হিউমার’-এব সঙ্গে ঘনিষ্ঠভাবে যুক্ত (২) সঙ্গীত দেহের বিশেষ বিশেষ হিউমারের উপর প্রতি-ক্রিয়াশীল, সঙ্গীত দেহের অবাঞ্ছনীয় উপাদানকে বহিস্কার কবে, (৩) সঙ্গীত সেই অর্থে একধরণের ওষুধ এবং (৪) সেই ওষুধের প্রয়োগের ফলে আবেগের ভাব কমে গিয়ে মনে আসে শান্তি ও পবিত্রত্ব। বেনেসাঁসের সময় এই ছিল কাথাবসিসের ব্যাখ্যা। এই ব্যাখ্যাই মিল্টন গ্রহণ করেছিলেন (দ্র স্যামসন অ্যাগনিস্টেস-এব ভূমিকা) এবং উনবিংশ শতাব্দীতে ওয়েল (Weil) এবং বার্ণেস (Bernays) এই ব্যাখ্যা প্রচাৰ কবেছিলেন।

‘নগর-নীতি’/‘বাজনীতি’ গ্রন্থে কাথাবসিস প্রসঙ্গে *τὴν κάθαρσιν* শব্দ-গুচ্ছের প্রয়োগ করা হয়েছে। *τὴν* হল অনির্দিষ্টবাচক সর্বনাম *τὴς* (যাব অর্থ ‘কেউ’ ‘কিছু’)-এব কর্মকাবকের রূপ। বুচাব এই যুক্তিতেই বলেছেন কাথাবসিস সবক্ষেত্রে একধরণের নয়, অর্থাৎ কাথাবসিস ভিন্ন ভিন্ন হতে পারে, সেইজন্য কাব্যাত্ত্বের পদগুচ্ছের প্রতি দৃষ্টি নির্দেশ কবেছেন : *τῇ τῶν τοιούτων παθημάτων καθαρσιν* এখানে *τῇ* হ’ল *τῇ* (স্ত্রীলিঙ্গ, নির্দিষ্ট বোধক article, ইংরেজী ‘the’ জাতীয়)-এব কর্মকারকের রূপ, এবং *τῶν* হল *τοῦ* (কাবলিঙ্গ, নির্দিষ্টবোধক article)-এব বহুবচনের সম্বন্ধ পদের রূপ। সুতবাং অর্থ দাঁড়ালে “এইসব অনুভূতিগুলিব কাথাবসিস”। বাইওমাটাৰ এবং অন্যান্য অনেকেই এই অংশের মানে কবেছেন “এই বৰ্ম্ম অনুভূতিব (অর্থাৎ ককণা ও ভীতি ছাড়াও সমজাতীয় অনুভূতি) কাথাবসিস”। বুচাব বলেছেন যে এখানে আৰিস্টটল একটি বিশেষ ধরণের কাথাবসিসের কথা বলেছেন এবং তা নিছক চিকিৎসাশাস্ত্রের “পৰিশোধন” নয়। ধৰ্ম্মীয় উন্মাদনার ক্ষেত্রে একধরণের এবং কাব্য উপভোগের ক্ষেত্রে আব একধরণের কাথাবসিসের কথা বলেছেন। কাব্যের ক্ষেত্রে শুধু আবেগের নির্গমন মাত্র নয়, আবেগের পৰিমার্জনার কথাও জড়িত। বাইওমাটারেব মতে আৰিস্টটলের বক্তবা হ’ল, “ককণা ও ভীতির আবেগ মানুষের প্রকৃতিতে আছে এবং কোন কোন ক্ষেত্রে অস্বস্তিকর ভাবেই আছে। সেজন্য ট্রাজেডিব

“ ‘Milton and the Aristotelian Definition of Tragedy’, *Journal of Philology*, xxvii, 54, 1900

উত্তেজনা একটি প্রয়োজন বিশেষ, এবং এক অর্থে সকলের পক্ষেই ভালো। এর কাজ ওষুধের মত, পুঞ্জীভূত আবেগের মোক্ষন হ'লে চিত্ত স্বস্তি পায়, লব্ধ হয়; এই স্বস্তি অতি প্রার্থিত, সেইজন্যই এই স্বস্তিলাভের প্রক্রিয়ার মধ্যে আছে এক হিতকারী আনন্দ।” লুকাস-ও স্পর্কটাই বলেছেন যে কাথারসিসের একটিই অর্থ আর সেই অর্থ চিকিৎসাশাস্ত্রের এবং সেজন্য তিনি আরিস্টটলের তত্ত্বকে ধিকার দিয়ে বলেছেন “নাট্যশালা হাস্যপাতাল নয়।” আর এর নৈতিক ব্যাখ্যাব সম্ভাবনাকে বাঙ্গ ক’রে বাইওয়াটারবও বলেছেন, “নাট্যশালা ইচ্ছুল নয়।”

অবশ্যই আনন্দ পেতে মানুষ নাট্যশালায় যায়। এবং সেই আনন্দ একটা বিশেষ আনন্দ, যতন্ত্ৰ আনন্দ। ট্রাজেডি ভীতি ও করুণা (অন্তত এই দুটি প্রধান আবেগকে) জাগিয়ে তোলে আর সেই জাগরণেই মনে আসে আনন্দ। যদি বলি যে আরিস্টটল দর্শকদের মানসিক বোগী হিসেবে দেখেছেন, আব ট্রাজেডি এক ধবণের চিকিৎসামাত্র তাহলে ‘কাব্যতত্ত্ব’কে একটি হাস্যকর গ্রন্থ বলতে হয়। একটি কপকেব মধ্য দিয়ে আরিস্টটল বলতে চেয়েছেন যে আমাদের মনের মধ্যে নিহিত আবেগের জাগরণ ট্রাজেডির একটা বড় কাজ, জীবনে যা আমাদের বিচলিত করে, উত্তেজিত করে, তা ট্রাজেডির মধ্য দিয়ে উদ্ভুদ্ধ হলে মনে আনে প্রশান্তি ও স্নিগ্ধতা। সাহিত্যের আনন্দের জন্য এই আবেগের জাগরণে এবং আবেগের প্রশান্তি থেকে। অর্থাৎ কাব্যের আবেগময়তা আবিষ্টটলের কাছে গুরুত্বপূর্ণ। যে আবেগের উজ্জীবনের জন্য প্লেটো কাব্যবিবোধী, আবিষ্টটল সেই কারণেই কাব্যকে অভিনন্দন জানাচ্ছেন।

‘কাব্যতত্ত্বে’ আর একটি শব্দ এবং সূত্র বহু বিতর্কের মূলে, সেটি হল ‘অনুকরণ’। আরিস্টটল যখন বললেন সমস্ত শিল্পই অনুকরণ তখন তিনি কোন নতুন কথা বলেননি। তাঁর আগেও একথা অন্তো বলেছেন। কিন্তু অন্যদের সঙ্গে তাঁর তফাৎ ছিল বৈ কি। প্লেটো অনুকরণ বলতে বুঝেছিলেন ‘নকল’ আবিষ্টটল বুঝেছেন ‘সৃষ্টি’। অর্থাৎ কবিকে গডতে হয়। গ্রীক ভাষায় কবি শব্দের অর্থ হল ‘নির্মাতা’। কবি জীবনের অনুকরণ করেন কথাটার মানে দাঁড়ায় জীবনকে অবলম্বন ক’রে তিনি গড়েন, হয় জীবন যেমন, কিংবা জীবন যেমন সম্ভব, কিংবা জীবন যেমন হওয়া উচিত। বলুই বাহুল্য নিছক নকলনবিশীতে তা সম্ভব নয়। আরিস্টটলের বক্তব্যের দুটি স্তর। একটি অবশ্য অনুকরণ বলতে যা বোঝায় (ম্রুৎগ্য চতুর্থ পরিচ্ছেদ)

অর্থাৎ মূলের বৈশিষ্ট্যকে অক্ষুণ্ণ রেখে, মূলের সঙ্গে সাদৃশ্য বজায় বেখে পুনরায় গড়া। আব একটি হ'ল সৃষ্টি, অর্থাৎ প্রকৃতি বা মূলের নকল নয়, প্রকৃতির নিয়মের অনুকরণ, প্রকৃতির নিয়মেব লঙ্ঘন হ'লেই অমুকরণ বার্থ (এই কাবণেই তিনি কাবো অতিপ্রাকৃতির বিরোধী)। যদি বাস্তবে না-ও ঘটে থাকে আপত্তি নেই, যদি ঘটনা সম্ভাব্য হয়, কাহিনীর ভেতরের যুক্তিজালেব মধ্য দিবে অনিবার্য হয়ে ওঠে তাহলেই তাবে “সত্য” বলে মানব।

৮

ট্রাজেডিব ছটি অঙ্কেব মধ্যে একটি অঙ্ক : দৃশ্য।) আবিস্টটল দৃশ্যকে সাহিত্যেব আলোচনায় খুব গুরুত্ব দিতে চাননি। বলেছেন দৃশ্য মূলত প্রযোজনাব অঙ্ক। কিন্তু সাহিত্যেব অঙ্ক হিসেবে দেখতেও বাধা নেই যদি দৃশ্যকে কল্পনা কবতে পাৰি। কারণ আবিস্টটল তো বলেছেন ট্রাজেডি পড়েও আমবা যথেষ্ট আনন্দ পেতে পারি। আব পাঠক যখন ট্রাজেডি পড়েন স্বভাবতই তিনি কল্পনা করতে থাকেন নাটকেব দৃশ্য ও দৃশ্যান্তব। কাজেই যখন গ্রীকনাটক দেখি অথবা পড়ি, দৃশ্যকে গুরুত্বহীন বলতে পাৰিনা। ‘কাব্যান্তে’ব শেষ পৰিচ্ছেদে আবিস্টটল বলেছেন সঙ্গীত ও দৃশ্য এই দুটি উপাদানেব ফলে ট্রাজেডিব আনন্দ আবো ঘনীভূত হয়। যে কোন নাটকেবই দর্শনীয়তার মূল্য সামান্য নয়। যখন নাটক পড়ি তখনও সেই দর্শনীয়তাব সম্ভাবনা আমাদের মুগ্ধ কবে, অভিভূত কবে। গ্রীক নাটকে সেই দর্শনীয়তাব স্থান খুবই বিস্তৃত। কয়েকটি উদাহরণ নেওয়া যাক।

মনে করা যাক আয়সখুলসের আগামেমনোন নাটক। নাটক শুরু হচ্ছে বিশাল নাট্যক্ষেত্রে, সেখানে প্রথমে দেখছি একজন প্রহরী দাঁড়িয়ে আছে, সে দশবছর ধরে পাহারা দিচ্ছে, চেয়ে আছে দূবে সংকেতের আশায়। আজ হঠাৎ সে সেই সংকেত দেখতে পেয়েছে, দূবে অগ্নিমশালের শিখা সে দেখেছে, অধীর উত্তেজনায সে ছুটে যাচ্ছে ক্র্যাতাষ্মনেস্ত্রাকে খবর দিতে। চারদিকে উঠল আনন্দধ্বনি, বীরের আগমনেব জন্য প্রতীক্ষা এতদিনে শেষ হ'ল। তাবপর প্রবেশ কবেছেন আগামেমনোন, পেছনে সৈন্যসামন্ত, বিরাট তাঁব রথ,

সঙ্গে প্রচুব লুপ্তিত পণ্য (এসব আমবা রজ্জমঞ্চে দেখতে পাবো না, দেখতে পাব কল্পনার চোখে, যদি চলচ্চিত্রে রূপায়িত হয়, তাহলে অবশ্য এব বিশালতা আবে স্পষ্টভাবে ইন্দ্ৰিয়গোচর হবে), আব বন্দি নী কাসান্দ্রা। ক্লুতায্‌ম্নেসত্ৰা তাঁকে অভাৰ্থনা করছেন, বৃকে জালা, মুখে হাসি। তাবপর থেকে শুরু হয় নাটকে মৃত্যুচ্ছাযাব সঞ্চাব। কাসান্দ্রা প্রথমে স্তব, নীবব, তাবপর উচ্ছ্বসিত হয়ে ওঠে আৰ্তচিৎকাৰে, ভষাবহ ভবিষ্যদ্বাণীতে। সে দেখতে পায় এই মান্নষগুলিব ভষাবহ অবসান। একসময় সে ভেতবে চলে যায়, পরে আমবা আবাব শুনি আৰ্তধ্বনি, তাবপর জানতে পাৰি আগামেমনোন ও কাসান্দ্রা উভযই নিহত। বেবিষে আসেন ক্লুতায্‌ম্নেসত্ৰা, যাব মনে হত্যাৰ অনুশোচনা নেই, আছে গব, বেদনা নেই, আছে কণ্ঠে জযোল্লাস। একদিন ইফিগেনে-ইযাকে দেবতাৰ কাছে বলি দিযেছিলেন আগামেমনোন, আজ হ'ল তাব প্রায়শ্চিত্ত। প্রাচীন অভিশাপেব ক্ৰন্দন মৰ্মবিত হচ্ছে কাহিনীব সৰ্বাজ্ঞ।

নাটকেব দ্বিতীয় খণ্ড, থোযফোবি শুরু হয়েছে বাজপ্রাসাদেব সামনে, কাছেই আগামেমনোনেব সমাধি। ওবেস্তুেস এলেন, দেবতাৰ কাছে প্রাৰ্থনা কবলেন, প্রতিজ্ঞা নিলেন পিতাব মৃত্যাব প্রতিশোধেব। তাবপর আসছেন বাজপ্রাসাদ থেকে শোকবস্ত্রাবৃত্তা নাবীবা। তাদেব মধ্যে এলেক্ত্ৰা, তিনি চিনে নিলেন ভাইকে, তাঁবা দুজনে মিলে হত্যা কবলেন জননীকে, পিতাব হত্যাৰ প্রতিশোধ নেওয়া হ'ল।

আব নাটকেব তৃতীয় খণ্ড শুরু হয়েছে দেলফিব মন্দিবেব সামনে। বুদ্ধা পুরোহিত এসে বন্দনা কবলেন দেবতাৰ, তাবপর মন্দিবেব ভেতর থেকে ভযে ছুটে এলেন, সেখানে শুযে আছে একজন ক্লান্ত বক্তাক্ত পুৰুষ, তাকে জড়িষে আছে স্বৰ্ণকেশা এক বমণী। বুদ্ধা চলে যান। দেখতে পাই আপোলোকে, তাবপর দেখি ক্লুতায্‌ম্নেসত্ৰাব প্রেতেব আবিৰ্ভাব, ভষাবহ নয়, এক সুদৰ্শনা যুবতীবই আবিৰ্ভাব, তবে ক্ষীণ, পাণ্ডুর, মলিন। তিনি ঘুমন্ত উগ্রাবাক্ষসীদেব জাগিয তোলেন, উদ্বুদ্ধ কবেন প্রতিশোধ নিতে, তাৰা যেন ওবেস্তুেসকে মুহূৰ্তেব জন্ম স্বস্তি না দেয। মাতৃহত্যাৰ পাপে এই উগ্রাবাক্ষসীব। ওবেস্তুেসেব পশ্চাদ্ধাবন করে চলেছে প্রত্যেকটি মুহূৰ্ত। নানা ঘটনাৰ মধ্য দিষে শেষ পর্যন্ত ওবেস্তুেসেব পাপমুক্তি ঘটল, উগ্রাবাক্ষসীৰাও পৰিবৰ্তিত হল 'এউমেনিদেস'-এ—সুমঙ্গলা নাবীতে।

এই তিনটি নাটকের দৃশ্য পরিকল্পনা আমাদের মুগ্ধ কবে। দৃশ্যগুলি কখনও ভয়াবহ, বিশাল, কখনও প্রায় স্বাসরুদ্ধকাবী। আগামেমনোনেব আবির্ভাব, প্রচণ্ড উল্লাস, প্রবল বীর্য, তাব পাশেই বিষম কাশান্ত্রা, ভয়াতুব, ঈর্ষাময়ী ক্লুতায্মনেস্ত্রা, কোরাসেব স্তব্ধতা এবং গম্ভীর উচ্চারণ, আবাব শোকবস্ত্রায়তা নারীদের শোভাযাত্রা, আহত এলেক্ত্রা, মন্দিব, দেবতাব আবির্ভাব, উগ্রাবাক্ষদী—সব মিলিয়ে দৃশ্যগুলি গড়ে তোলা হয়েছে। কল্পনা করা যাক সাপ্‌প্লায়াটস্ নাটকে পঞ্চাশটি শবণার্থী বমণীর আবির্ভাব, প্রোমেথেউসেব সূচনায় প্রকৃতির কী অনন্ত ব্যাপ্তি, সোফোক্লেসের ওয়দিপুসেব সূচনায় কোরাসেব বিশালত্ব, শেষ দৃশ্যে বক্তাক্ত অন্ধনয়ন ওয়দিপুসেব পুনরাগমন, আবাব এউরিপিদেসেব মেদেযাব শেষ দৃশ্য, দেবরথের আবির্ভাব, আল্‌দ্রোমাথেব নাটকে জননীৰ করুণাসজল মূৰ্তি, আবাব বাক্‌খায-এর অবীৰ উন্মত্ততা। গ্রীক নাটকে এই দর্শনীয়তা অবশ্যই তাব আনন্দকে ঘনীভূত করেছে।

গ্রীক অভিনেতা ও পরিচালকেবা এই দর্শনীয়তা সৃষ্টিতে বিশেষ মনোযোগী ছিলেন। আয্‌সথুলস স্বয়ং প্রবর্তন করেছিলেন দীর্ঘ ঢোলা পোষাক, উঁচু গোড়ালিঅলা জুতো—কোথোরনোস (κο'θορνος)। এ-ছাড়া অভিনেতাৰা পবতেন 'ওন্কোস' (ουκος)—প্রাচীন কেশসজ্জা, পবচুলা—সব মিলিয়ে চবিত্রগুলি যখন বিশাল বঙ্গমঞ্চের মধ্যে আবিভূত হ'ত, তখন একটা বিবাত্তের অনুভূতি সৃষ্টি হ'ত—ট্রাজেডিৰ মহিমার সঙ্গে বাইবেব আকাব-আযতনেব বিশালত্ব মিলে যেত। অথচ দৃশ্যপটেব ব্যবহাৰ ছিল অতি সামান্য, কিন্তু প্রাকৃতিক পটভূমিকায়—পাহাড় কিংবা সমুদ্রব ন্যবে, পুবোনো অট্টালিকাৰ পাশে—নাটকগুলি যখন অভিনীত হ'ত, তখন তাব মধ্যে স্পর্শ ক'রে যেত প্রকৃতির নিজস্ব বিস্তৃতি ও ব্যাপ্তি—যে বিস্তৃতি একদিকে মহত্ত্বৰ অনাদিকে চমৎকাৰেব উৎস। ট্রাজেডিতে চমৎকাৰেব স্থান সম্বন্ধে আরিস্টটল অমনোযোগী নন। কিন্তু তিনিই স্মরণ কবিযে দিযেছেন শুধু চমৎকাৰে, শুধু আশ্চর্য দৃশ্য দিযে চোখ ভোলানোতেই নাটকের কাজ শেষ নয। এইজন্য তিনি দৈবী ঘটনার প্রতি কিছুটা বিৰূপ। এউরিপিদেসের নাটকে দৈবী ঘটনাৰ নিন্দাও তিনি কবেছেন—মেদেযা নাটকে দেখি হঠাৎ ড্রাগনবাহিত স্বৰ্গরথ পুত্রহস্তা মেদেযাকে উদ্ধার ক'রে চ'লে যায় শূন্য পথে, আল্‌দ্রোমাথেতে হঠাৎ আবিভূত হন থেতিস, ওবেস্‌তেস-এ সহসা দৈবেব

আবির্ভাব যখন মেনেলাসের প্রাসাদে আঙ্গন লাগে। ঐউরিপিদেসের সময়ই গ্রীক রঙ্গক্ষেত্রে সবচেয়ে বেশী যন্ত্রপাতি ব্যবহার করা হয়েছে। যার নাটকে এত বেশী দৈবী ঘটনা, তাঁর হাতেই জন্ম নিয়েছে বাস্তবতা, তাঁর নাটকেই দেখেছি এলেকট্রাকে দরিদ্র কৃষকের রিক্ত কুটিরের ছায়ায়, মাথায় তার জলের কলসী।

৯

/অন্যান্য অনেক শিল্পকর্মের মতই ট্রাজেডির উৎপত্তি ধর্মীয় ও সামাজিক অনুষ্ঠানের থেকে।/ আদিম জাহ্ন থেকে শিল্পকর্মের জন্ম কাব্যসমালোচক ও নৃতত্ত্ববিদ ও সমাজতত্ত্ববিদের অসীম কৌতূহলের বিষয়। প্রকৃতিকে বশীভূত, আয়ত্ত কবাব প্রচেষ্টায় শিল্পকর্মের সূচনা। প্রকৃতির ছন্দকে আদিম মানুষ আয়ত্ত করতে চেয়েছে নিজের কণ্ঠস্বরে, নিজের দেহভঙ্গিতে, চিত্রবচনায় এবং কবিতায়। ভয়কে জয় কবাব জন্মই সে ভয়াবহকে অনুকরণ কবেছে, ভয়াবহকে প্রকাশ কবতে চেয়েছে, প্রকৃতির বহস্যভেদ কবাব জন্মই জীবনের ও প্রকৃতির রহস্যগুলিকে অনুকরণ করার চেষ্টা কবেছে। আদিম জাহ্ন থেকে শিল্প ক্রমশ স্বাতন্ত্র্য অর্জন কবেছে, কিন্তু তার স্বভাবের মধ্যে সেই জাহ্ন আছে। ট্রাজেডি মানুষের দুঃখবেদনা বিপর্যয় অপচয়ের কাহিনী এবং এই শিল্পের মধ্যে আছে মানুষের জীবনের অপচয় ও বিপর্যয়ের কাব্য অনুসন্ধান, অর্থাৎ মানব-প্রকৃতির এক বহস্যভেদের প্রচেষ্টা।)

আরিস্টটল নাট্যকলাবিশেষের ভাগ্যের বিপর্যয়ের কাব্যের নাম দিয়েছেন 'হামাবতিয়া'। তিনি বলেছেন ট্রাজেডির নাট্যক হবেন সৎ, কিন্তু সম্পূর্ণ দোষবিমুক্ত নয়। কারণ সম্পূর্ণ নির্দোষ, সাধু ব্যক্তির পতন আমাদের স্বাভাবিক বোধকে পীড়িত করে, আর দুর্ভাগ্যের পতনে আমরা করুণা বোধ করি না। অর্থাৎ আমাদের স্বাভাবিক বুদ্ধিতে বুঝি যে, যে কোন পতনের মূলে একটি কারণ আছে। আর যেখানে সেই কারণ অনেক এবং যথেষ্ট, যেমন দোষী বা দুর্ভাগ্যের ক্ষেত্রে, সেখানে পতনের জন্য আমাদের বেদনাবোধ নেই, কারণ সমাজে ও প্রকৃতিতে কতকগুলি আদর্শ আমাদের সদা অস্থিষ্টি। মানুষের পতনের জন্য দায়ী কোন একটি ত্রুটি, কোন একটি ভুল। অথচ এই

ক্রটি তার চরিত্রের কোন ক্রটি নাও হতে পারে, কিন্তু অবশ্যই তার কর্মের বা আচরণের ফল। মানুষ এমন অবস্থার মধ্যে পড়তে পারে যেখানে সে অনিবার্যভাবে কোন কাজ করতে পারে যা তার সর্বনাশের মুহূর্ত সৃষ্টি করে। যেমন ওয়ডিপুস নাটকে দেখেছি। মানুষ এখানে অবস্থার ক্রীডনক, অর্থাৎ সে তার পতনের জন্য নৈতিকভাবে দায়ী নয়। আবার অন্যত্র, যেমন ‘খোফোরি’ (Choephori) নাটকে ওবেস্তুতের ট্রাজেডির জন্য দায়ী অন্য আর এক ধরনের অবস্থা : তাকে বেছে নিতে হবে যে কোন একটি পথ, হুম তাব পিতৃহত্যার প্রতিশোধ নিতে হবে যার অর্থ মাতৃহত্যা, আর নশত অতৃপ্ত থাকবে পিতার আত্মা, যে পিতাকে তাব মা হত্যা করেছেন গোপনে। শেষ পর্যন্ত ওবেস্তুত মা-কে হত্যা করেছেন, মাতৃহত্যার পাপে তাব জীবন হয়েছে বিধ্বস্ত ও বিপর্যস্ত। আন্তিগোনের মধ্যেও এই সিদ্ধান্তের দ্বন্দ্ব। ‘অবস্থার ক্রীডনক’ শব্দগুচ্ছ ব্যবহার করার ফলে একম মনে হতে পারে যে আমি গ্রীক নাটকে নিয়তিচাপিত মনে করছি। নিয়তি অনিবার্য, কিন্তু তার অর্থ গ্রীকবা কখনই মনে করেননি যে মানুষের কর্মের স্বাধীনতা নেই। দেবতা বা মানুষের ভবিষ্যৎ জানেন, কিন্তু তাব অর্থ নয় যে মানুষের কর্মের প্রত্যেকটি স্তব দৈবনিয়ন্ত্রিত। E. R. Dodds তাঁর On understanding the Oedipus Rex প্রবন্ধে বলেছেন নাটকের মধ্যে ওয়ডিপুস আগাগোড়াই স্বাধীন। তিনি নগরীর মহামারীতে বিচলিত হয়ে দেলফির পবামর্শ চাইছেন, যখন আপোলোব বাগী শোনা গেল তখন লেইয়ুস এব মৃত্যু সম্বন্ধে সন্ধান না করলেও পাবতেন, কিন্তু ন্যায়বোধ তাঁকে প্রবোচিত করল, খীবেসেব মেস-পালকেব কাছ থেকে মূল ঘটনা জানার চেষ্টা তিনি নাও করতে পারতেন, কিন্তু একটি মনোবম মিথ্যাব আশ্রয়ে তিনি থাকতে চাইলেন না, সত্য তিনি জানবেনই, তেইবেসিয়াস, জোকাস্তা, মেসপালক প্রত্যেকেই তাঁকে নিষেধ করেছেন। তিনি স্বাধীনভাবেই তাঁর কর্মপন্থা বেছে নিয়েছেন।

পববর্তীকালে, বিশেষত খ্রীস্টীয় সমাজে ‘হামারতিয়া’-র অর্থ দাঁড়িয়েছে ‘পাপ’। ইহত সে কারণেই অনেকে ভেবেছেন যে আরিস্টটল নামকের পতনের মূলে কোন নৈতিক ক্রটি দেখেছেন। কিন্তু কোন নৈতিক ক্রটি নয়, আচরণের বা সিদ্ধান্তের “ক্রটি”-ব ফলেই ঘনিষে আসে মানুষের বিপর্যয়। আরিস্টটল ‘নৈতিক ক্রটি’ অর্থে ‘হামারতিয়া’ শব্দের প্রয়োগ করেননি। অন্যত্র (নিকোম্যাখোয়ান নীতিশাস্ত্র এবং ভায়ণকলা) এই শব্দ ব্যবহার করেছেন

অজ্ঞাতসারে কোন অপরাধ করা অর্থে। অর্থাৎ এব পেছনে কোন দুর্ভিক্ষ বা দুর্ভুক্তি নেই—*πονηρία* (দুর্ভুক্তি) বা *κακία* (নীচতা) নেই। ওয়াদি-পুস এবং থাএস্টেস দুজনেই অজ্ঞাতসারে গভীর অপবাব করেছিলেন কিন্তু তাকে তাদের নৈতিক বা চবিত্রগত ক্রটি মনে কবা অনায়াস হবে। আবিষ্টটেলের ট্রাজেডির ধাবণা অবশ্য বিশেষভাবে গ্রীক নাটকের পক্ষেই সত্য। পরবর্তীকালের ট্রাজেডি, বিশেষ কবে শেক্সপীয়ারী ট্রাজেডিতে এই তত্ত্ব সম্পূর্ণভাবে প্রযুক্ত হতে পারে না। ব্র্যাডলি আমাদের মনে কবিশেষ দিয়েছেন যে শেক্সপীয়ারের ট্রাজেডির নশ্বকেরা অনেক সময়ই আবিষ্টটেল নির্দেশিত মহত্ত্ব অর্জন করেননি। বিচার্ভ দি থার্ডের রক্তপিপাসা কিংবা ম্যাকবেথের হিংস্র উচ্চাকাঙ্ক্ষা আমবা দেখেছি। আবিষ্টটেল সম্ভবত এদের নাযক হিসেবে উচ্চস্থান দিতেন না। তবে মনে বাধা ভালো যে আবিষ্টটেল গ্রীকনাটক থেকে তাঁর সূত্র বচনা কবেছেন মাত্র, তিনি কোন কঠিন নিষমেব বন্ধনে শিল্পীর স্বাধীনতা হরণ কবতে চাননি। আমবা এও জানি যে বিচার্ভ দি থার্ড বা ম্যাকবেথের চেয়েও হ্যামলেট বা কিং লীয়ারের ট্রাজেডি আমাদের আবো গভীরভাবে বিহ্বল কবে। অর্থাৎ আবিষ্টটেলের বক্তব্য দৃঢ়তব হয় এই অভিজ্ঞতা থেকে। আবিষ্টটেলের ‘হামাবতিষা’-তত্ত্ব শেক্সপীয়ারের নাটকে ব্যর্থ হয়নি, প্রসারিত হয়েছে। শেক্সপীয়ারে স্পষ্টতই চরিত্রের কাজ ও আচরণ নাযকের বিপর্যয় ত্বাবস্থিত ও অনিবার্য কবে তুলেছে, এবং দেখেছি বাইরের কোন অন্ধশক্তি নয়, চবিত্রই মূলত সেই বিপর্যয়ের জন্ম দারী। সেইসব কাজ ও আচরণের নৈতিক দিক থেকে ভালোমন্দ বিচাব অবশ্যই করা চলে, যে নৈতিক মানদণ্ডের প্রয়োগ গ্রীক নাটকে সবসময় কবা চলে না। সেজন্যই শেক্সপীয়ার সম্বন্ধে প্রচলিত উক্তি “চবিত্রই অদৃষ্ট”-কে ব্র্যাডলি অতিবজ্ঞন বললেও তাব অন্তর্নিহিত সত্যকে অস্বীকার করেননি।

‘কাব্যতত্ত্ব’ গ্রন্থটি কষেক শতাব্দী এবে ইউবোপীয় সাহিত্যসমালোচনায শীর্ষস্থানীয়। ‘কাব্যতত্ত্ব’এ এই স্থান শুধু তাব প্রাচীনত্বের জন্ম নয়, এই গ্রন্থের নিজস্ব বৈশিষ্ট্যের জন্ম। গ্রন্থটিতে প্রত্যেকটি সিদ্ধান্ত প্রত্যেকটির সঙ্গ জড়িত, এবং তাব মধ্য দিয়ে একটি স্বয়ংসম্পূর্ণ সাহিত্যতত্ত্ব গড়ে তোলা হয়েছে। (আবিষ্টটেল জানেন যে কাব্য শিল্পকর্ম এবং সমস্ত শিল্পকর্মের পেছনে আছে একটি বিশেষ উদ্গাদনা, এক দৈব সম্মোহন, যাব অন্য নাম প্রেরণা। কিন্তু শুধু প্রেরণা থেকে সাহিত্যাসৃষ্টি হয়না। কবি একজন

নির্মাণ, তাঁকে অনেক কিছু জানতে হয়, শিখতে হয়, তাঁকে পরিশ্রম করতে হয়। প্রেরণা ও পরিশ্রমের সম্মিলিত ফল কাব্য। কিন্তু এই প্রেরণাটি কি, তাব প্রকৃতি কি—সে সম্বন্ধে আরিস্টটল কিছু বলেননি। বলেননি তার কাব্য বর্তমান জ্ঞানে তা স্পষ্ট কবে বলা যায়না। যার ব্যাখ্যা সম্ভব আরিস্টটল তাতেই মনোযোগ দিয়েছেন—অর্থাৎ সমালোচনাব ক্ষেত্রে তিনি নির্দিষ্ট কবে দিয়েছেন। নির্মাণ-কলা, নির্মাণ-কৌশল ব্যাখ্যা করা যেতে পারে, কিন্তু কোন নিগূঢ় কাব্যে কবি নির্মাণে উৎসাহবোধ করেন, কোন আবেগেব তাড়নায় তিনি কবিতায় আশ্রয় নেন এবং কবিতাব সৃষ্টি কবেন তা আমরা স্পষ্ট কবে জানিনা, হয়ত কোনদিনই জানবনা। তা'হল কবিতার বা যে কোন শিল্পের গূহাহিত বহস্য।

আরিস্টটল স্থি কবেছেন সমালোচনাব সীমাবোধ। তারপব তিনি সন্ধান কাবছেন সমালোচনাব পদ্ধতি। সেই পদ্ধতি মূলত বুদ্ধিভিত্তিক। শিল্পকর্মকে বিচার কবতে হবে, বিশ্লেষণ কবতে হবে। যুক্তি ও শৃঙ্খলাই সেই বিশ্লেষণেব ভিত্তি। কাব্য-সমালোচনা ব্যক্তিগত প্রতিক্রিয়া থেকে ভিন্ন, ব্যক্তিগত প্রতিক্রিয়াব ওপব ভিত্তি কবে একটি সমালোচনাতত্ত্ব গড়ে তোলা চলে না। তাব জন্য প্রয়োজন একটি তাত্ত্বিক কাঠামো। আরিস্টটল সেই কাঠামো তৈরী করেছেন। কিন্তু এই কাঠামো একটা যান্ত্রিক ব্যাপার নয়। তিনি গড়েছেন চিবপুৰাতন বৈজ্ঞানিক পদ্ধতিতে—বহুসংখ্যক বস্তু বা ক্রিয়াব পর্যবেক্ষণ, সেই পর্যবেক্ষণজনিত ফলেব শ্রেণীবিভাগ, এবং তাব সামান্য লক্ষণ আবিষ্কার এবং তার থেকে সেই বস্তু বা ক্রিয়াব ধর্ম সম্বন্ধে সাধাবণ সিদ্ধান্ত প্রণয়ন। আরিস্টটল অসংখ্য গ্রীকনাটক পড়েছেন এবং দেখেছেন, বিচার কবেছেন, তাবদেব ঐক্য ও অনৈক্যগুলি লক্ষ্য করেছেন, তাব থেকে সিদ্ধান্ত রচনা কবেছেন। অর্থাৎ এমন একটি কাঠামো বচনা কবেছেন যা পবিত্ববর্তনসাপেক্ষ, নতুন শিল্পকর্মের সঙ্গে পবিচয়ের সঙ্গে সঙ্গে নিজেকে প্রসারিত করতে সমর্থ। আরিস্টটলেব কাঠামোর এই অসাধাবণ স্থিতিস্থাপকতা এব মহত্বের একটি বড় কারণ।

তা'ব কাঠামোব ভিত্তিটি বৈজ্ঞানিক বলেই তা'ব সমস্ত মন্তব্যগুলি একসূত্রে বাঁধা। তিনি শুরু কবেছেন কাব্যেব সঙ্গে আনন্দেব যোগেব কথা দিবে। মানুষ কাব্য থেকে আনন্দ পায়, যদিও আনন্দমাত্রই সাহিত্যেব আনন্দ নয়। এই আনন্দেব উৎস অনুকরণে। অনুকরণ থেকে আসে জ্ঞান, বা জ্ঞানেব

জন্যই অনুকরণ। আব জ্ঞানই আনন্দ দেয়। অর্থাৎ কাব্যেব আনন্দ শুধু আবেগভিত্তিক নয়, জ্ঞানভিত্তিকও বটে। যখন পবিচিত ব্যক্তি বা বস্তুৰ অনুকরণ দেখি তখন আনন্দ আসে জ্ঞান থেকে, কাব্যে সেই ব্যক্তি বা বস্তুৰ জ্ঞানেব সাহায্যে অনুকরণকে উপভোগ কৰি, আব যখন সেই ব্যক্তি বা বস্তু পবিচিত নয়, তখনও আনন্দ পাই, সেই আনন্দেৰ উৎস হল সৃষ্টিৰ নৈপুণ্যে অর্থাৎ একটি নবলব্ধ জ্ঞানে। অর্থাৎ শিল্প একদিকে যেমন ভাবেব, বোধেৰ কর্ম, অন্যদিকে শিল্প একটি বৌদ্ধিক কর্ম। এই দুয়েব সংমেলন আৰিস্টটলেৰ চেয়ে স্পষ্ট কৰে কেউ দেখাননি।

শিল্প আমাদেৰ আনন্দ দেয়, কাব্যে তা সুন্দৰ। আব সুন্দৰ মানে সুমিত, সুসম এবং সমগ্র। এই চিন্তাব পৰিপ্ৰেক্ষিতে আৰিস্টটল এনেছেন টাজেডিৰ বিভিন্ন অঙ্গেব কথা, বহিবঙ্গ ও অন্তবঙ্গ এবং তােব পাৰস্পৰিক সম্পর্কেব প্ৰসঙ্গ। সব মিলিয়ে গড়ে উঠেছে সুসমা এবং সমগ্রতা এবং ঐক্য। সেই ঐক্য কাহিনীৰ সঙ্গে চৰিত্ৰেব, চৰিত্ৰেৰ সঙ্গে অভিপ্ৰায়েব, অভিপ্ৰায়েব সঙ্গে ভাষাৰ। তেমনই আবাব প্ৰধান অঙ্গেব সঙ্গে উপঅঙ্গগুলিৰ ঐক্য— কাহিনীৰ সঙ্গে উপকাহিনীৰ, চৰিত্ৰেব সঙ্গে চৰিত্ৰেব, চৰিত্ৰেৰ মৌলিক-ৰূপেব সঙ্গে তােব আচৰণেব, বক্তব্যেব সঙ্গে ভাষাৰ, পবিচিত শব্দেব সঙ্গে অপবিচিত শব্দেব, ভাষাৰ সঙ্গে ছন্দেব। শিল্পেৰ বিশ্লেষণেব ওপৰে আৰিস্টটল জোৰ দিয়েছেন, কিন্তু সব সময় মনে রেখেছেন শিল্প একটি অখণ্ড ব্যাপাৰ, এই অখণ্ডতাই তাকে সুন্দৰ কৰে, সাৰ্থক কৰে। আৰিস্টটলেব ‘কাব্যতত্ত্বে’ব গোঁবব এই অখণ্ডতায়।

অনুবাদ সম্পর্কে কয়েকটি কথা

আৰিস্টটলেব ‘কাব্যতত্ত্ব’ অনুবাদ কৰাব উপযোগী গ্ৰীকভাষাৰ জ্ঞান আমাৰ নেই। তবু এই দুঃসাহস কৰছি এই আশায় যে যাঁরা গ্ৰীক ভালো ভাবেই জানেন, তাঁদেৰ মানসিক শান্তি কিছুটা বিঘ্নিত হলে হয়ত তাঁরা এই কাজটি সুসম্পন্ন কৰবেন। আমি মূলত বাইওঘাটাৰেব গ্ৰীকপাঠ অবলম্বন কৰেছি, তাঁব টীকাটিও ও অনুবাদেৰ সাহায্যে আৰিস্টটলেব

গ্রন্থটি পড়েছি এবং অনুবাদ করেছি। সেইসঙ্গে প্রধানত টআইনিং, বুচার, লেনকুপার, ফাইফ, গ্রাব এবং এলস্-এব অনুবাদ থেকে সাহায্য নিয়েছি।

আবির্স্টলের ভাষা নিবাভরণ, তবে ‘কাব্যাত্তে’ব ভাষা বিশেষ কবে অতৃপ্তিকর, বহু ক্ষেত্রেই অস্পষ্ট, কিছুটা দুর্বোধ্য এবং প্রায়ই অব্যাপ্ত। অনেক ক্ষেত্রে অনুবাদে কিছুটা স্বাধীনতা নিতে হয়েছে, কিছুটা বক্তব্য স্পষ্ট করার জন্য, কিছুটা বাংলা ও গ্রীকের বাক্য গঠনের প্রকৃতির পার্থক্যের জন্য। তবে জ্ঞাতসারে আবির্স্টলের বক্তব্য বিকৃত কবিনি। অনুবাদে আমার প্রধান লক্ষ্য মূলের প্রতি বিশ্বস্ততা, বক্তব্যের দিক থেকে। দ্বিতীয় লক্ষ্য বাংলাভাষার প্রতি আনুগত্য, ভাষা-বীতির দিক থেকে।

অনুবাদের একটা বড় সমস্যা পবিভাষা ব্যবহারে। বাংলা সাহিত্য সমালোচনায় এখনও যথেষ্ট নির্দিষ্ট, সুনিরূপিত ও সুন্দর পবিভাষা গ’ড়ে ওঠেনি। বহুক্ষেত্রে যে সব শব্দ আছে তাদের অর্থের সীমানা বহু ব্যাপক এবং অনির্দিষ্ট। সেইটিই সবচেয়ে বড় বাধা হয়ে দাঁড়িয়েছে। যেমন, গ্রীকে দুটো শব্দ আছে, সাধাবণত ইংবেজিতে তাদের অনুবাদ করা হয় rhythm এবং metre, বাংলায় সাধাবণত ‘ছন্দ’ শব্দেই দুটোকে বোঝানো হয়। ‘ছন্দঃস্পন্দ’ শব্দটি অবশ্য অনেক সময় rhythm অর্থে ব্যবহৃত হয়। কিন্তু বাংলা ছন্দশাস্ত্রে বা ভাষাবীতির আলোচনায় এখনও rhythm-এব আলোচনা সংকীর্ণ ও উপেক্ষিত। প্রকৃতপক্ষে আমার মনে হয় rhythm-এব যথার্থ প্রতিশব্দ ছন্দ, অপর পক্ষে metre যাব মধ্যে পবিমাপের অর্থযুক্ত, তাব জন্য অন্য একটা শব্দ থাকলে ভালো হয়। যেখানে অর্থে কোন অস্পষ্টতা ঘটছে না মনে হয়েছে সেখানে প্রচলিত রীতি লঙ্ঘন করিনি, কিন্তু যেখানে rhythm ও metre শব্দ দুটির পার্থক্য রাখা দরকার সেখানে metre অর্থে ‘মিতছন্দ’ শব্দটি ব্যবহার করেছি।

এছাড়া আবারো কিছু শব্দ তৈরী কবতে হয়েছে, যেমন উদ্ঘাটন, বিপ্রতীপতা, গ্রন্থিমোচন, গ্রন্থিবন্ধন, অভিপ্রায় ইত্যাদি। কোনটিই স্বল্প-ব্যাখ্যেয় নয়। এদের পবিভাষা হিসেবে গ্রহণ করতে হবে অর্থাৎ এদের অন্যান্য অর্থ থাকলেও, এখানে একটি বিশেষ এবং নির্দিষ্ট অর্থে এদের প্রয়োগ করা হয়েছে।

আর একটি কথা বলা দবকাব। অনেকগুলি গ্রীকশব্দ ইংরেজিৰ মধ্য দিষে বাংলা সাহিত্যসমালোচনায় ব্যবহৃত হছে। যেমন ট্রাজেডি, কমেডি ইত্যাদি। এগুলিৰ গ্রীকৰূপ ব্যবহাব না কবে প্রচলিত ও পৰিচিত রূপ ব্যবহাব কবেছি। চেযাব কিংবা রেডিও যেমন বাংলা শব্দ ট্রাজেডি ও কমেডি তেমনই বাংলা শব্দ। সেই বকমই অনেক ব্যক্তিৰনাম ইংরেজিৰ মধ্য দিষে বাংলায় এসেছে, যেমন হোমাব, সফ্রেটিস, প্লেটো এবং আৰিস্টটল। এক্ষেত্রেও আমি প্রচলিত শব্দগুলিই ব্যবহাব কবেছি, হোমেব, সোক্রাতেস, প্লাতো কিংবা আৰিস্টোতোলেস ব্যবহাব কবাব চেষ্ঠা কৰিনি। অন্যান্য ব্যক্তিৰনাম, যেগুলি হযত অনেকেই ইংবেজি অনুবাদেৰ মধ্য দিষে পৰিচিত, যেমন ইঙ্কিলাস, সোফোক্রেস, হেবোডোটাস ইত্যাদি,—এ ক্ষেত্রে আমি গ্রীক এবং ইংবেজি দুই-ই নাম ব্যবহাব কবেছি। প্রচলিত বীতিব সঙ্গে কিছুটা সন্ধি কবতেই হল, কাৰণ যে শব্দ প্রচলিত হযেছে তাকে বদলে দেওয়া যাবেনা। অনতিভবিষ্যতে যে বহু বাঙালী গ্রীক শিখে হোমেব, সোক্রাতেস, প্লাতো ইত্যাদি বাংলায় প্রচলন কববেন এমন সম্ভাবনা দেখছি না। সেক্ষেত্রে বাঙালী তাব পুৰোনো অভ্যাসই বজায় রাখবে। যেখানে গ্রীক নামগুলি ব্যবহাব কবেছি, সেগুলিৰ ইংবেজিকৰূপ এখনও বহুল প্রচারিত নয় বলেই কবেছি। যদিও আশঙ্কা কৰি যে সুদূৰ ভবিষ্যৎ পর্যন্ত গ্রীক সাহিত্যেৰ চৰ্চা আমবা ইংবেজিৰ মাধ্যমেই কবব। সেজন্য গ্রীক নামটি প্রথমবার ব্যবহাব কবার সময় বন্ধনীৰ মধ্যে ইংবেজি রূপটিও দিলাম।

এই অনুবাদে দুবকম বন্ধনীৰ ব্যবহাব কবা হযেছে। [] বন্ধনীৰ ব্যবহৃত হযেছে অনুবাদেৰ থেকে স্বতন্ত্রভাবে। সাধাবণত বিভিন্ন অংশেৰ মূল বক্তব্যেৰ একটি শিরোনাম দিযেছি এই বন্ধনীৰ মধ্যে। () বন্ধনীৰ ব্যবহাব কবা হযেছে অনুবাদেৰ মধ্যে, কখনও মূল বক্তব্যকে বিস্তারিত কবার জন্য, কখনও অতিবিক্ত কোন তথ্য জানাবাব জন্য। অর্থাৎ বন্ধনীভুক্ত অংশগুলি আমাব যোজন।

পাদটীকায় যে সব তথ্য দেওয়া হ'ল তা বিভিন্ন ইংবেজি টীকাকারদেব বচনা থেকে সংগৃহীত। আমাব নিজস্ব কোন মন্তব্য সেখানে প্রায় নেই বলেই চলে। অনেক ক্ষেত্রে গুরুত্বপূর্ণ শব্দ, শব্দগুচ্ছ ও বাক্য মূল গ্রীকেই উদ্ধাব ক'রে দিলাম কৌতূহলী ও পরিশ্রমী পাঠকেব জন্য।

আরিস্টটলের ‘কাব্যতত্ত্ব’ মূলে পাঠ কবা পবিত্রমসাধ্য, তাব অনুবাদও খুব সহজ নয। সেজন্য এই অনুবাদে অনেক ত্রুটি থাকা স্বাভাবিক। তাব জন্য আমি অবশ্যই দণ্ডনীয়। কিন্তু এই গ্রন্থটি পাঠ করার জন্যও কিছু পবিত্রম প্রয়োজনীয়। পবিত্রমবিমুখ পাঠকেবা এ গ্রন্থ পড়ে লাভবান হবেন না।

‘কাব্যতত্ত্বে’ব অনুবাদে শ্রীযুক্ত ববীন্দ্রকুমার দাশগুপ্ত ও শ্রীযুক্ত শঙ্খ ঘোষেব কাছে আমি নানাভাবে উপকৃত। তাঁদের কাছে গভীর কৃতজ্ঞতা ও শ্রদ্ধা নিবেদন করি। আশা প্রকাশনীর বইটি প্রকাশ কবে হুঃসাহসিকতার পবিত্রম দিষেছেন। ঐকান্তিক নিষ্ঠাব জন্য আশা প্রকাশনীকে বিশেষভাবে সাধুবাদ জানাই।

শিশিরকুমার দাশ

কাব্য তত্ত্ব

কাব্যের স্বরূপ^১ ও তাৰ শ্রেণীবিভাগ, প্রত্যেকটি শ্রেণীর বৈশিষ্ট্য-
কভাবে একটি বচনাব গ্রহন হলে কাব্যের সার্থকতা, বিভিন্ন শ্রেণীর
মধ্যে কতটা পার্থক্য, পার্থক্যের প্রকৃতি কি এবং কাব্যের বিভিন্ন
অঙ্গ ও অঙ্গের প্রকৃতি ইত্যাদি বিষয় আমি আলোচনা করব।
স্বাভাবিক নিয়ম অনুসাবেই প্রথম বিষয়টি প্রথমে আলোচনা করা
যাক।

মহাকাব্য, ট্রাজেডি, কমেডি এবং দিথ্যাম্ব-কাব্য^২, বাঁশি
বাজানো, কিথাবা বাজানো^৩—এই সব কিছুকেই সাধারণভাবে
বলা চলে অনুকবণাত্মক।^৪ এরা (অবশ্য) পবম্পরের থেকে তিন
ভাব পৃথক, হয় তাদের মাধ্যমে, কিংবা বিষয়বস্তুতে কিংবা
অনুকরণের বীতিতে।

১ *ποιητικὴς οὐσίας* : ‘দ্রব্য কাব্য’। বুচার : Poetry in itself

২ এক ধরনের গীতি কবিতা। গ্রীক দেবতা বাঁশাস-এর জন্ম কাহিনীই
ছিল এই সব কবিতার মূল বিষয়।

দ্রষ্টব্য A. E. Hough, *The Tragic Drama of the Greeks*,
Oxford, 1938, পৃষ্ঠা ১৩-২৫

৩ *κithara* (কিথাবা) একধরনের বাঁদ্যযন্ত্র। এই শব্দ থেকেই guitar
কথাটির উৎপত্তি।

৪ মূলে আছে *μυθήματα*—কথাটির অর্থ অনুকরণ, পুনঃপ্রকাশ। এই
শব্দের তাৎপর্য নিয়ে অসংখ্য আলোচনা হয়েছে। বিশেষ করে
সমস্ত শিল্পই যে অনুকরণাত্মক বা অনুকরণ এ নিয়ে বিভিন্ন পণ্ডিত
বিভিন্ন মতামত প্রকাশ করেছেন। বাইওয়াটার বলেছেন কথাটির
আদি অর্থ ছিল সম্ভবত ভাষা, কর্ণধর, স্বরভঙ্গি ইত্যাদির অনুকরণ।
অনুকরণতত্ত্ব আর্বিষ্টটলের উদ্ভাবন নয়, তাঁর পূর্বেই অন্যান্য
চিন্তাশীলরা এ প্রশঙ্গ উত্থাপন করেছেন। বিশেষ করে প্লেটোর
বিভিন্ন গ্রন্থে (Laws III, 87, Republic, III, 5) এ প্রশঙ্গ
উঠেছে।

[অনুকরণের মাধ্যম]

যেমন কেউ কেউ নৈপুণ্যের সঞ্চে, কেউ বা নিতান্ত অভ্যাসের বশে অনুকরণ কবে, কখনও বং ও কাপের সাহায্যে, কখনও কণ্ঠস্বরের সাহায্যে, সেইবকমই যে সব শিল্পের কথা বলছি তাবাও অনুকরণ কবে কখনও শুধু ছন্দে, কখনও শুধু ভাষায়, কিংবা সুবে, আব কখনও এদের সমাহাবে।^১ শুধু সুব আব ছন্দ ব্যবহার কবা হয় বাঁশিতে কিংবা কিথাবা বাজানোতে এবং সমধর্মী অন্যান্য শিল্পে, যেমন পাইপ-বাজানোয়। আবাব নাচের সময় নত'কেবা সুব নয়, শুধু ছন্দের ওপৰ নির্ভবশীল, ছন্দোময় দেহভঙ্গির সাহায্যে তাঁবা অনুকরণ কবেন চবিত্র, অভিজ্ঞতা এবং ঘটনা।^২

আব একটি শিল্প আছে, যেখানে অনুকরণ কবা হয় কখনও পদ্যে, কখনও গদ্যে। কখনও বা এক ধবণের ছন্দে, কখনও বা একাধিক ছন্দে সেই শিল্প গঠিত হয়। এই শিল্পটিব এখনও পর্যন্ত নামকরণ কবা হয়নি^৩—(বিচিত্র এই শিল্প) একদিকে সোফ'বন এবং জেনাবখুসেব

১ মূলে ছন্দ অর্থে ব্যবহার করা হয়েছে *ρυθμός*, যাব থেকে ইংবেজি rhythm কথাটিব উৎপত্তি। গ্রীক শব্দটিব অর্থ বন্ধন, সুষমা, বৃহত্তব অর্থে ছন্দ। আব 'সুব' ব্যবহার কবেছি *ἀρμονία* (যাব থেকে ইংবেজি harmony শব্দটিব জন্ম) শব্দটিব পবিবর্তে। অবশ্য *ἀρμονία* শুধু 'সুব' নয়, 'সুবসংগতি'।

২ মূলে আছে *ἡ'θῆ καὶ παθῆ καὶ πράξεις*
ἡ'θῆ এব অর্থ চরিত্র, *παθῆ* এব অর্থ অভিজ্ঞতা বা অনুভূতি, এই গ্রন্থেই অন্যত্র এই শব্দটি অনুভূতি অর্থে ব্যবহার কবা হয়েছে। *πράξεις* এর অর্থ হল 'মানুষ যা কবে,' ইংবেজি অনুবাদকেরা সবাট action শব্দটি ব্যবহার কবেছেন।

৩ সমস্ত বকম সাহিত্য-কর্ম বোঝাবার জন্য গ্রীকদের কোন শব্দ ছিল না। অর্থাৎ 'সাহিত্য' শব্দটিব গ্রীক প্রতিশব্দ নেই। দুধবণের সাহিত্যেব কথা বলা হয়েছে, এক গদ্যে লেখা (*λόγους φηλοῖς* অর্থাৎ ছন্দহীন বাক্য), আব পদ্যে লেখা। পদ্যে লেখা বচনাও দুবকমেব, এক, এক ধরণের ছন্দে লেখা, দুই, মিশ্র ছন্দ বা একাধিক ছন্দে লেখা। অধ্যাপক এলস্ বলেছেন যে বিভিন্ন শিল্পেব যে শ্রেণী

‘মাইমস্’^১ এবং সোক্রাটিক কথোপকথন,^২ অন্যদিকে নানা ছন্দবদ্ধ বচনা, আইআমবিব, এলিজি ইত্যাদি।—এদের কোন সাধাবণ নাম নেই। লোকে অবশ্য বিশেষ বিশেষ ছন্দের সঙ্গে কবি শব্দটি জুড়ে দিয়ে কাউকে বলে এলিজিব কবি, কাউকে মহাকাব্যের কবি। অর্থাৎ অনুকরণের ক্ষমতা আছে ব’লে যে তাঁদের কবি আখ্যা দেয় তা নয়, তাঁরা ছন্দে পদ্য লেখেন ব’লে তাঁদের কবি বলা হয়। এমনকি চিকিৎসাবিদ্যা কিংবা প্রাকৃতিক বিজ্ঞান সম্বন্ধেও পদ্যে বই লিখলেই লোকে প্রথাবশত তাব বচয়িতাকে কবি আখ্যা দেয়। অথচ হোমার (হোমের) আর এমপেদোক্লেস^৩-এব (বচনার) মধ্যে ছন্দ ছাড়া আর কোন মিল নেই। এদের একজনকে কবি ও অন্যজনকে বিজ্ঞানী বলাই সংগত। সেইবকম, যদি কেউ নানাছন্দের সমাহারে অনুকরণ কবেন, যেমন খাইবেমোন^৪ কবেছিলেন তাঁর

বিভাগ আবিষ্টকল কবেছেন তা মূলত দ্বিমাত্রিক। ছন্দের সঙ্গে সুবের যোগে পাই যন্ত্র সংগীত, ছন্দ ও ভাষার সমাহারে মহাকাব্য, কথোপকথন ইত্যাদি, আর সুব-ভাষা ও ছন্দ মিলিয়ে অন্যান্য কাব্য। প্রত্যেকটিবই সামান্য উপাদান হল ‘ছন্দ’।

- ১ সোফ্রন ও তাঁর ছেলে জেনাবথুস, সম্ভবত সিরাকুজের অধিবাসী এবং এউবেপিদেস-এব সমকালীন। এঁরা লিখেছিলেন ‘মাইমস্’ অর্থাৎ মজার মজার ঘটনা বা চবিত্র চিত্র। এগুলি গাছে লেখা হত।
- ২ সোক্রাটিক কথোপকথন বলতে বুঝতে হবে প্রশ্নোত্তরচ্ছলে লেখা যে কোন বচনা। আলেক্সামেনুস বা প্লাতো (প্লেটো) প্রভৃতির বচনা এই শ্রেণীর অন্তর্গত।
- ৩ এমপেদোক্লেস (? ৪৪৫) ষট্পদী পদ্যে দার্শনিক ও নৈমীষ তত্ত্ব-কথা লিখেছিলেন।
- ৪ খাইবেমোন (৪র্থ শতক) ট্রাজেডি এবং বাপসোদি লিখেছেন।

কেন্তাউব' নামক বাপ্সোদি^১তে, তাঁকেও কবি আখ্যা দেওয়া উচিত। (কবি অ-কবি) পার্থক্য নির্ণয়ে এইটুকু কথাই যথেষ্ট।

আমি অনুকবণেব যে সব মাধ্যমেব কথা বলেছি, যেমন ছন্দ, সুব এবং মিতছন্দ,^২ কোন কোন শিল্প তাব সব কটিই ব্যবহাৰ কৰে, যেমন দিথুবাম্ব বা নোম কবিতা^৩, ট্রাজেডি এবং কমেডি। এদেব মধ্যে পার্থক্য হল এই যে, কোন কোন শিল্পে একসঙ্গেই সব কটি পদ্ধতিব ব্যবহাৰ হয়, আৰ কোন কোন শিল্পে কখনও একটি পদ্ধতি, আৰাৰ কখনও অন্য একটি পদ্ধতিব ব্যবহাৰ। বিভিন্ন শিল্পেব মধ্যে পার্থক্যেব কাৰণই হল অনুকবণেব পদ্ধতি।

- ১ 'কেন্তাউব' সম্ভবত নাটক কিংবা মহাকাব্য। আৰিস্টটল বলেছেন যে এখানে 'সমস্ত ছন্দ'—*ἀπ'αυτοῦ*—ব্যবহৃত হয়েছে। বাইওয়াটাৰ মনে কৰেন যে এটি আৰিস্টটলেব অতিশয়োক্তি। সেইজন্য আমি 'সমস্ত ছন্দ' না ব'লে 'নানা ছন্দ' ব্যবহাৰ কবলাম।
- ২ বাপ্সোদি : মহাকাব্যেব অংশ বিশেষ নির্বাচন কৰে আৰুতি কৰা হ'ত।
- ৩ মূলে আছে *ρυθμὸς καὶ μέτρον καὶ μέτρον* অর্থাৎ ছন্দ বা rhythm, সংগীত বা সুব এবং মিতছন্দ বা metre। এই অনুবাদে 'ছন্দ' rhythm এবং metre দুই অর্থেই ব্যবহাৰ কৰছি, তবে মূলত rhythm অর্থে, যেখানে বিশেষভাবে metre-এব কথা আছে সেখানে 'মিতছন্দ' ব্যবহাৰ কৰা হল।
- ৪ দিওনুসেব উৎসবে বাঁশি সহযোগে যে গান গাওয়া হত তাব নাম দিথুবাম্বিক কবিতা, এইসব গান গাওয়া হত দল বেঁধে। আৰ নোম কবিতা হল একক সংগীত, গাওয়া হত আপোল্লোব উৎসবে। গ্রীক শিল্পেব মূলে আছেন এই দুই দেবতা : দিওনুস নৃত্য-গীতে, আপোল্লো বাক্য ও সুবে। আপোল্লোব উদ্দেশে বচিত হত শোত্র, প্রশংসাগীতি, বীণা সহযোগে তা গীত হত। সেইসব বচনায় থাকত গঠনেব ও ভাবেব গান্ধীৰ্য ও সুষমা। আৰ দিওনুসেব উদ্দেশে বচিত গানে থাকত বেশী স্বাধীনতা, ভাব ভাষা, ছন্দেব অসংযম ও বৈচিত্র্য। এব বৈচিত্র্য ও স্বাধীনতাৰ ফলে তাব মধ্য থেকেই উদ্ভূত হয়েছিল নতুন নতুন শিল্পবীতি, যেমন ট্রাজেডি।

[অনুকরণের বিষয়]

অনুকরণের বিষয় হ'ল মানুষ ও তার ক্রিয়াকলাপ^১। ভালো, অথবা মন্দ—^২এই দু'শ্রেণীতেই মানুষকে ভাগ করা চলে। যেহেতু সাধারণত সাবুতা ও নীচতার মানদণ্ডেই মানুষের নৈতিক চবিত্রের বিচার হয়। —^৩অর্থাৎ হয় এই লোকেবা আমাদের চেয়ে ভালো, কিংবা আমাদের চেয়ে খারাপ, কিংবা আমাদেরই মত। একথা কাব্যেও যেমন সত্য, চিত্রকলা সম্বন্ধেও তেমনই সত্য। পোলুগ্নোতুস-এর মানুষগুলি বাস্তবের চেয়ে সুন্দর। পাউসোন এঁকেছিলেন বাস্তব মানুষের চেয়ে হীনতর করে, আর দিওনুসিওসের চেষ্টা ছিল বাস্তবের নাদৃশ্য ফুটিয়ে তোলায়।^৪সমস্ত শিল্পই এই পার্থক্য স্বীকার করে, বিভিন্ন বস্তুকে অনুকরণ করে বলেই তো তারা বিভিন্ন বা পৃথক। চিত্রকলায়, বাঁশি বা বীণা বাজানোতে-ও এই বৈচিত্র্য নিশ্চয়ই ধরা পড়ে, ঠিক সেই বকমই ধরা পড়ে গগনচর্চায় কিংবা পড়ে। বলা চলে

১ মূলে আছে *πραττουτας*, বুচার অনুবাদ করেছেন 'men in action' ফাইফ্ 'living hero's', বাইওঘাটার 'ctions'।

২ ভালো-মন্দ কথাগুলি এখানে নৈতিক অর্থই ব্যবহৃত। মূল শব্দ *σπουδαίους* এবং *φάυλους*, অনুবাদে অন্যান্য পবিচ্ছেদে কখনও কখনও উত্তম-অবম, উন্নত-হীন, উন্নত-নীচ ইত্যাদি শব্দগুচ্ছ ব্যবহৃত হয়েছে।

৩ [] চিহ্নিত অংশটি মূলে থাকলেও, প্রস্তুতিবোধে কেউ কেউ এই অংশটি বাদ দিতে চান।

৪ পোলুগ্নোতুসের ছবিগুলির বিষয় এবং বোঝি গুরুগম্ভীর। পাউসোন ঠিক তার উল্টো। আরিস্তোফানেস (আরিস্টোফেনিস) তাঁর সম্বন্ধে বলেছেন 'নিপুণ ছুঁচ বাঙ্গ চিত্রকর'। আর দিওনুসিওসের ছবিব বৈশিষ্ট্য হল বাস্তবতা।

যে হোমাবেব চবিত্ৰগুলি ‘উন্নততব’, ক্লেওফোনেব’ চবিত্ৰগুলি ‘বাস্তব’—
আব হেগেমোনেব^২, যিনি হলেন প্ৰথম প্যাবডি-বচযিতা, কিংবা
দেলিআদ-গ্ৰন্থেব প্ৰণেতা নিকোথাবসেব^৩ চবিত্ৰগুলি হল ‘নিম্নতব’।
দিথুবাম্ব বা নোম সংগীত সম্বন্ধেও এই কথা খাটে, এখানেও একজন
লেখক নানাধৰণেব চবিত্ৰেব সৃষ্টি কৰতে পাবেন, যেমন তিমোথেউস
আব ফিলোক্জেনোস^৪—‘তুজনেই কুক্লোপাসেব’^৫ ভিন্ন ভিন্ন চবিত্ৰ
এঁকছেন। ঠিক এই ব্যাপাবেই ট্ৰাজেডি আব কমেডিৰ পাৰ্থক্যঃ
কমেডি বাস্তব মানুষেব হীনতব ছবি সৃষ্টি কৰে, আব উন্নততব চবিত্ৰ
সৃষ্টি কৰে ট্ৰাজেডি।/

৩

[অনুকৰণেব পদ্ধতি]

বিভিন্ন শিল্পেব মध्ये পাৰ্থক্যেব তৃতীয় কাৰণ হল এদেব অনু-
কৰণেব পদ্ধতি। যেমন একই বিষয় একই পদ্ধতিতে বচনা কৰাব
নময় এটা খুবই সম্ভব যে কিছুটা বৰ্ণনাৰ মধ্য দিয়ে বলা যায়, আব
কিছুটা, যেমন হোমাব কৰেছেন, লেখক যেন একটি চবিত্ৰেব ভূমিকা

- ১ ক্লেওফোন (চতুৰ্থ শতক) ষট্‌পদী ছন্দে, সবল ভঙ্গীতে প্ৰচিতিত
জীবনেব ঘটনা নিয়ে কাব্য লিখেছিলেন।
- ২ হেগেমান (৭ চতুৰ্থ শতক) কিছু বাঙ্গকাব্য বচনা কৰেছিলেন।
- ৩ নিকোথারেস (চতুৰ্থ শতক) সম্বন্ধে কিছুই জানা যায়নি। সম্ভবত
তিনিও লঘুবীতিতে কাব্য লিখেছিলেন। তাঁৰ গ্ৰন্থেব নাম
‘দেলিয়াদ’, সম্ভবত কথাটি ‘দেইলোস’ (অৰ্থাৎ ভীক) থেকে
এসেছে।
- ৪ এঁ বা তুজনেই বিখ্যাত দিথুবাম্ব সংগীতবচযিতা।
- ৫ কুক্লোপাস (ইংবেজিতে ‘সাইক্লপ্‌স্’ Cyclops) নৱখাদক,
একচক্ষুৰিশিষ্ট দানব। হোমাবেব ওদিসি মহাকাব্যে এই চবিত্ৰেব
কথা আছে। বিভিন্ন নাট্যকাৰ এই চবিত্ৰটিকে তাঁদেৰ নাটকে
স্থান দিষেছেন—যেমন এপিখাৰমুস, আবিসৃতিআস, আন্থিকানেস,
এউৰিপিদেস।

নিযেছেন, কিংবা সোজাসুজি নিজেই বলা যায়, কিংবা চবিত্তগুলিই যেন জীবন্ত, তাবাই সব ঘটাত্বে এমন ভাবেও বর্ণনা কবা সম্ভব ।^১

তাহলে এই তিনটিই কাব্যেব বিভিন্ন শ্রেণীৰ অনুকবণেব পার্থক্যেব মূলে, মাধ্যম, বস্তু, আৰ পদ্ধতি ।^২ এই সূত্ৰ ধৰে বলা চলে যে, একদিকে সোফোক্লেস, হোমাব শ্ৰেণীৰ শিল্পী, কাবণ তুজনেই উন্নততব মানুষ সৃষ্টি কৰেছেন, আৰাব আৰ একদিক থেবে তিনি আৰিস্তোফানেস শ্ৰেণীৰ শিল্পী, কাবণ তুজনেই এমন মানুষেব ছবি গাঁকছেন, যাবা সক্রিয়, যাবা কিছু কৰছে, কিছু ঘটাত্বে ।^৩

মূলে শব্দটি আছে বহুবচনে, কিন্তু তাৰ অৰ্থ এই নয় যে আৰিস্টটল অনেক কুক্কলোপাসেব কথা বলছেন, অনেকগুলি নাটকব কথা বলছেন মাত্ৰ ।

- ১ মূলে আছে *ἡ πάντα ὡς πράττοντας καὶ ἐνεργούντας τοὺς μемуμένους*, এৰ মধ্যে দুটি শব্দ লক্ষণীয়: *πράττω* যাব মানে হ'ল 'সম্পাদন কবা' 'সম্পন্ন কৰা' আৰ *ἐνεργῶς* মানে হ'ল 'ক্ৰিয়া' । বাইওযাটাব অনুবাদ কৰেছেন 'the imitators may represent the whole story dramatically as though they were actually doing the things described' । আৰ একটি বিষয় লক্ষণীয়: আৰিস্টটল এখানে *μемуμένοις* বাবহাব কৰেছেন । শব্দটি বহুবচন । ইঠাৎ বচনব বহুত্ব কেন ? বাইওযাটাব মনে কৰেন যে এখানে আৰিস্টটল কবি নয়, অভিনেতাদেব কথা শ্ৰবণ কৰেছেন ।

আৰিস্টটল তিনবকম পদ্ধতিব কথা বললেন : (১) সহজ বর্ণনা (২) বিভিন্ন চৰিত্ৰেব দ্বাবা ঘটনা বর্ণনা (৩) নাটকীয় পদ্ধতি ।

- ২ এল্‌স্‌ মনে কৰেন এই ছত্ৰটি প্ৰক্ষিপ্ত, কিংবা মূল বচনাব পাবে আৰিস্টটল যোগ কৰে থাকবেন ।

- ৩ মূলে আছে *πράττοντας γὰρ μемуνται καὶ ὀρώντας ἄμφοω*—নাট্যকাব শুধু বর্ণনা কৰেন না, তিনি তাঁৰ চৰিত্ৰগুলিব সাহায্যে কাহিনীটি আমাদেব চোখেৰ সামনে গড়ে তোলেন । আৰিস্টটলেৰ শব্দগুলি বিশেষ প্ৰাধিকানযোগ্য । নাট্যকাৰ *μμεῖται* *πράττοντας* আৰ অভিনেতা *μμεῖται* 'ὡς πρᾶττων অৰ্থাৎ নাট্যকাৰ ঘটনাৰ অনুকৰণ কৰেছেন, আৰ অভিনেতা সেই ঘটনাৰ অনুকৰণ কৰেছেন ।

সেজ্ঞেই কেউ কেউ তাঁদের কাব্যকে নাটক' আখ্যা দিয়েছেন, কাবণ এই সব কাব্য ক্রিয়াশীল মানুষের অনুকরণ কবছে। আব সেজ্ঞেই দোবিযাননা ট্রাজেডি এবং কমেডি ছুয়েবই উদ্ভাবনন (কৃতিত্ব) দাবী কবে। কামেডিওপবে অবশ্য গ্রীসে মেগাবীযাদন দাবী আছেঃ তাবা বলে যে তাবাই এদেন উদ্ভাবক, গ্রীসে তাদেন গণতন্ত্ৰেব সময়েই এব জন্ম—, সিসিলি থেকে কবি এপিকারমুস^১ এসেছিলেন, তিনি থিওনিদেস এবং মাগ্নেসব-ও আগেন লোক। ট্রাজেডিওপবেও পেলেপনেশীয়দেবও দাবী আছে। তাদেন স্বপক্ষ যুক্তি হ'ল দুটি শব্দ। তাবা বলে, তাদেন ভাষায় গ্রামেব প্রান্তবটী অঞ্চলকে বলে 'কোমাই' (κωμῆ), আথেনীয়বা বলে 'দেমেই' (δῆμος)^২। তাদেন বক্তব্য হ'ল যে 'কোমাজেইন' (κωμῶν) অর্থাৎ 'আনন্দে মাতোষাবা হওয়া' শব্দ থেকে কমেডিও লেখকাদন নাম হয়নি, হয়েছে 'কোমাই' শব্দ থেকে, কাবণ তাবা শহর থেকে বিভাজিত হয়ে গ্রামেব প্রান্তে যুবে বেডাত। ওবা বলে, তাদেন ভাষায় ক্রিয়া বা সংঘটনকে বলে ড্রান (δρᾶν), আব আথেনীয়বা বলে প্রান্তেইন (πράττειν)।^৩ বিভিন্ন ধবণেব অনুকরণেব প্রকৃতি এবং সংখ্যা সম্বন্ধে যথেষ্ট বলা হল।

- ১ মূল শব্দ থেকে আবিষ্টটল নাটকেব উদ্ভাবন ইতিহাসেব প্রসঙ্গ এসেছেন। 'দ্রামা' কথাটিব উৎপত্তি δρᾶν 'কবা' ক্রিয়া থেকে।
- ২ এপিকারমুস সিসিলির লোক। প্রাত্যহিক জীবনেব কথা নিয়ে কিছু লঘুবচনা লিখেছিলেন। থিওনিদেস এবং মাগ্নেস প্রাচীন কালেব কমেডি বচয়িতা। সম্ভবত খ্রীষ্টপূর্ব পঞ্চম শতাব্দাব লোক। প্লেটো কমেডি বচয়িতা হিসেবে এপিকারমুসকে উচ্চস্থান দিয়েছেন।
- ৩ আথেনীয়বা অবশ্য κωμῆ শব্দটি জানতেন, তবে তাব অর্থ ছিল অন্য।
- ৪ লক্ষণীয় যে আবিষ্টটল নিজস্ব কোন মতামত দেননি। দ্বিতীয়ত ট্রাজেডি শব্দটিব কোন ব্যুৎপত্তি তিনি দেননি। গ্রীক শব্দটিব অর্থ হল 'ছ'গ গীতি'।

[কাব্যের উদ্ভব ও বিকাশ]

স্পষ্টতই কাব্যের উদ্ভবের মূলে আছে দুটি কাবণ, আর এই দুটি কাবণই^১ মানুষের স্বভাবের মধ্যে নিহিত। শৈশব থেকেই অনুকরণ মানুষের স্বাভাবিক (বৃত্তি)। অতীত পশুর থেকে মানুষের সুবিধে হল এই যে, সে পৃথিবীর সব চেয়ে বেশী অনুকরণকারী জীব, অনুকরণের মধ্যেই তার শিক্ষার শুরু। আর অনুকরণ থেকে আনন্দ পাওয়াও আমাদের স্বভাব, এই উক্তির সাববত্তা আমাদের অভিজ্ঞতার দ্বারা পৰীক্ষিত। যদিও অনেক জিনিশ দেখা বেদনা-দায়ক, যেমন অতি নিকৃষ্ট জীবজন্তু কিংবা শবদেহ—কিন্তু শিল্পে যখন তাব অতি নিখুঁত প্রতিকৃতি দেখি তখন আমরা আনন্দ পাই। এব কাবণ হল যে কোন কিছু শিক্ষামাত্রেরই আনন্দদায়ক, আর তা শুধু দার্শনিকদের পক্ষেই সত্য নয়, সমস্ত মানুষের পক্ষেই সত্য, তা তাদের বিভাবুদ্ধি যত সীমাবদ্ধই হোক না কেন। একটি ছবি দেখে আনন্দ হয় কাবণ মানুষ সেই ছবি দেখতে দেখতে শিক্ষালাভ কৰছে, সে সঞ্চয় কৰছে বস্তুৰ নানা তাৎপৰ্য, (সে ভাবছে) ঐ যে ওখানে লোকটিকে দেখছি তাকে জানি, যদি একজন (ব্যক্তি বা) বস্তুটিকে ইতিপূর্বে না দেখে থাকে তাহলে অবশ্য (মূলতঃ) অনুকরণ দেখাব আনন্দ সে পাবে না, কিন্তু সে যে আনন্দ পাবে তা হল ছবিটির গঠননৈপুণ্য, বর্ণবিজ্ঞান কিংবা ঐ ধরনের কোন কাবণে।

১ গ্রাব বলেছেন যে আবিষ্টটল দুটি কাবণের কথা বললেও প্রকৃতপক্ষে চারটি কারণ দেখিয়েছেন : (ক) মানুষ অনুকরণপ্রিয় জীব (খ) মানুষ অনুকরণাত্মক কাজে আনন্দ পায় (গ) মানুষ শিখতে চায় এবং (ঘ) ছন্দ ও সুসমাবেশ মানুষের সহজাত।

কাজেই অনুকৰণ মানুষেৰ স্বভাবগত^১, ঠিক সেইবকম স্বভাব-
গত হল সুষমা ও ছন্দেৰ বোধ। এইসব স্বাভাবিক প্ৰবৃত্তি ক্ৰমশঃই
পৰিণত হৈছে এবং নানা পৰীক্ষাৰ^২ মধ্য দিয়ে জন্ম নিয়েছে কাব্য।
সুতৰাং কবিৰ স্বভাব অনুসাবে কাব্যেৰ শ্ৰেণী দু'বকমেৰ। যাঁবা
গভীৰ প্ৰকৃতিৰ তাঁবা প্ৰকাশ কৰেন মহৎ বা উন্নত ক্ৰিয়া, এবং
প্ৰকাশ কৰেন উন্নত বা মহৎ চৰিত্ৰ, আৰ যাঁবা লঘু প্ৰকৃতিৰ
তাঁবা প্ৰকাশ কৰেন লঘু চৰিত্ৰেৰ লঘু কাৰ্যকলাপ। দ্বিতীয় শ্ৰেণীৰ
কবিদেৰ হাতে সৃষ্টি হৈছে ব্যঙ্গাত্মক বচনা, আৰ প্ৰথম শ্ৰেণীৰ
কবিদেৰ হাতে সৃষ্টি হৈছে প্ৰাৰ্থনা এবং স্তোত্ৰ^৩। হোমাবেৰ আগে
এই ধৰণেৰ কোন (লঘু) বচনাৰ অস্তিত্ব আমাদেৰ জানা নেই, যদিও
হোমাবেৰ আগে কবি ছিলেন অনেক। তৰে হোমাবেৰ পৰ থেকে
এই ধৰণেৰ লেখাৰ নমুনা পাওয়া যায়, যেমন তাঁৰ মাৰগিতেস^৪ এবং
ঐ ধৰণেৰ বচনা। এই ধৰণেৰ কবিতাৰ উপযুক্ত ছন্দ ছিল আয়াম্বিক
পদবন্ধ, এই সব লেখাকে বলা হত 'ইআম্বেইওন'^৫ কাৰণ এই
পদবন্ধে লোকে অশ্বদেৰ বিকন্ধে বাঙ্গ বচনা কৰত।

- ১ আৰিস্টটল এই কথাটি দ্বিতীয়বাৰ বলছেন সম্ভবত জোব দেৰাব
জগ্য।
- ২ মূলে শব্দটি আছে *αὐτοσχέδιασμάτων*, এই ধাতুটিৰ অৰ্থ হল
'প্ৰস্তুত না হৈছে কিছু বলা' ইংৰেজ অনুবাদকেবা improvisation
কথাটি বাবহাব কৰেছেন। কথাটি বিশেষ লক্ষণীয়। আৰিস্টটল
বলতে চান মানুষেৰ স্বভাবেৰ মধোই কাব্যেৰ সম্ভাবনা আছে,
কিন্তু কাবা একটি বিশেষ পৰিশ্ৰম ও পৰীক্ষাৰ ফল। কাব্য
আপনাতে আপনি বিকশিত হৈছে ওঠেনি।
- ৩ *ὕμνους καὶ ἑῳμια*
- ৪ মাৰগিতেস (*μαργιτης*) একটি লঘু মহাকাব্য। এৰ সম্বন্ধ বিশেষ
কিছুই জানা যায়না, মাত্ৰ কয়েকটি লাইন পাওয়া গেছে। আৰিস্টটল
একে হোমাবেৰ লেখা বুলেছেন, যদিও তা সংশয়েৰ বিষয়।
- ৫ যেহেতু আয়াম্বিকে আক্ৰমণাত্মক বচনা লেখা হত, *αμβιτέειν*
ক্ৰিয়াটিৰ অৰ্থ দাঁড়িয়া'চল 'বঙ্গ বাঙ্গ কৰা'।

প্রাচীন কবিদেব মধ্যে কেউ লিখতেন আযাম্বিকে, কেউবা ষট্পদীছন্দে (হেক্সামিটারে)। গুরুগম্ভীর বীতিতে হোমার শ্ৰেষ্ঠ, তাঁর বচনা শুধু উত্তমই নয়, নাটকীয়। আবাব তিনিই কমেডি'র প্রধান ধাবাব প্রথম শিল্পী, তাঁর নাটক ব্যক্তিগত আক্রমণ^১ বা ব্যঙ্গ-প্রসূত নয়, হাস্যকরকে তিনি নাটকের বিষয় কবেছেন। তাঁর ইলিয়াড ও ওডিসি'র সঙ্গে ট্রাজেডি'র যে সম্পর্ক, তাঁর মাণিকতাস-এর সঙ্গে কমেডি'র সেই সম্পর্ক।

যখন ট্রাজেডি ও কমেডি'র সৃষ্টি হল, কবিবা তাঁদের স্বাভাবিক প্রবণতা বশত একেকটির প্রতি আকৃষ্ট হলেন। কেউ কেউ নিছক আক্রমণাত্মক বঙ্গব্যঙ্গ বচনা'র পবিবর্তে লিখলেন কমেডি, আব কেউ কেউ মহাকাব্যের পবিবর্তে ট্রাজেডি। এব বাবণ হল ট্রাজেডি ও কমেডি উন্নততর শিল্প, এদের মূল্যও উচ্চতর। ট্রাজেডি এখন সর্বাঙ্গীণ ভাবে পবিণত হয়েছে কিনা বা ট্রাজেডিকে স্বয়ংসম্পূর্ণ শিল্প হিশেবে, বা দর্শকের (কচিব) সঙ্গে তাকে সম্পর্কিত কবে বিচাব কবা উচিত কিনা, তা অবশ্য স্বতন্ত্র প্রশ্ন। মূল কথাটা হল ট্রাজেডি এবং সেই সঙ্গে কমেডি'রও সূচনা হয়েছিল পবিকল্পনাহীন ভাবেই। একটির জন্ম হয়েছিল দিথুবাম্ব-গীতি'র নান্দীমুখ^৩ থেকে, অন্যটির

১ মূলে বয়েছে *phoros* অর্থাৎ গালাগালি। এই শ্রেণীর রচনা'র আদিমতম নমুনা পাওয়া যায় আবখিলোথুস-এর বচনা'র। এখানে আবিস্টটল যে দু'শ্রেণীর বচনা'র কথা বললেন, তার একটির প্রতিনিধি হোমার, আব একটির প্রতিনিধি আবখিলোথুস।

২ মূলে আছে *αμβων* : ইংবেজ অনুবাদকেবা lampoon শব্দটি বাবহাব কবেছেন।

৩ মূলশব্দ *ἔξαρχων*, ইংবেজিতে বলা হয় prelude কোবাস আবন্ত হবার আগে, কখনও অবশ্য কোবাসেব ফাঁকে ফাঁকে, একজন একটি গল্প শুরু করতেন, তারপর অন্যরা আস্তে আস্তে সেই গল্পটিকে বিস্তারিত কবতেন। সেইজন্ম সেই ব্যক্তিকে বলা হত *ἔξαρχων* অর্থাৎ সূচনাকাবী, পরে তাকে বলা হতে লাগল প্রথম অভিনেতা।

ফাল্লিক-গীতিৰ নান্দীমুখ থেৰে — ফাল্লিক-গীতি^১ এখনও নানা শহৰেই আনুষ্ঠানিকভাবে গাওযা হয়। ট্রাজেডি ধীৰে ধীৰে বিকশিত হৈছে, লোকে যখনই, তাৰ কোন একটি বিশিষ্ট উপাদান লক্ষ্য কৰেছে, তাকে উন্নততৰ কবাব চেষ্টা কৰেছে। ট্রাজেডিৰ ক্ৰমবিকাশে তাৰ নানা পৰিবৰ্তন ঘটেছে, তাৰপৰা যখন তাৰ প্ৰকৃত স্বভাবটি বোঝা গৈছে তখনই পৰিবৰ্তনৰ গতি স্তব্ধ হৈছে।^২

ইস্কিলাস (আয়সখলুস)-ই^৩ প্ৰথম ব্যক্তি যিনি অভিনেতাৰ^৪ সংখ্যা এক থেৰে দুই-তে বাঢ়ালেন। তাঁৰ হাতেই কোবাসেৰ স্থান সংকুচিত হল। সংলাপ পেল (অধিকতৰ) প্ৰাধান্য। (তাৰপৰে) তৃতীয় অভিনেতা আৰু চিত্ৰিত দৃশ্যটিৰ সূচনা কৰলেন সোফোক্লেস^৫। তাৰপৰা প্ৰসাৰিত হল ট্রাজেডিৰ আয়তন। ট্রাজেডিৰ পূৰ্বসূত্ৰ

- ১ উৰ্বৰতাৰ দেবতা *φαιλλο's*-এৰ উৎসবেৰ গান। এল্‌স্‌ বলেছেন যদিও অধিকাংশ পাঠেই ফাল্লোস-এৰ নাম পাওযা যায়, তবু তিনি মনে কৰেন যে আৰিস্টটল বলতে চেয়েছেন *φαιλλα* অৰ্থাৎ 'নিম্ন-শ্ৰেণীৰ লোক'।
- ২ গ্ৰাৰ এখানে একটি স্বতোবিবোৰিতাব প্ৰশ্ন তুলেছেন। তাঁৰ বক্তব্য হল যে একটু আগেই আৰিস্টটল বলেছেন 'ট্রাজেডি এখন সৰ্বাঙ্গীণ ভাবে পৰিণত হৈছে কিনা (তা) স্বতন্ত্ৰ প্ৰশ্ন'—অথচ এখন বলেছেন ট্রাজেডিৰ 'প্ৰকৃত স্বভাবটি বোঝা গৈছে', বোধ কৰি আৰিস্টটল বলতে চান ট্রাজেডি তাৰ স্বভাবকে খুঁজে পেৰেছে, যদিও তাৰ অন্যান্য অঙ্গ (যা ষষ্ঠ পৰিচ্ছেদে আলোচিত হৈছে) এখনও সম্পূৰ্ণ পৰিণতি লাভ কৰেনি।
- ৩ আয়সখলুস (৫২৫-৪৫৬ খ্ৰী. পূ.): গ্ৰীসেৰ প্ৰধান তিনজন ট্রাজেডি বচয়িতাব মध्ये সবচেয়ে প্ৰাচীন। তাঁৰ বচনাৰ মৰ্য্যো মাত্ৰ সাতটি নাটক পাওযা গৈছে।
- ৪ মূলশব্দ: *ὀπακρετής*, শব্দটিৰ অৰ্থ হল 'ব্যাখ্যাতা, ভাষ্যকাৰ'। অভিনেতাকে 'হপোক্ৰিতেস' বলাৰ অৰ্থ হল যে তিনি কবিৰ কথা ব্যাখ্যা কৰেন।
- ৫ সোফোক্লেস (৪৯৬-৪০৬ খ্ৰী. পূ.): তাঁৰ মাত্ৰ সাতটি নাটক পাওযা গৈছে, যদিও তিনি লিখেছেন শতাধিক নাটক।

ছিল ‘সাতুব’ নাটকে^১। সেই ছোট কাহিনী, লঘু বচনাবীতিৰ থেকে বেৰিয়ে এসে ট্রাজেডি অৰ্জন কৰল বিশেষ মহিমা ও ভাবগাম্ভীৰ্য। ত্ৰোখাইক (ট্ৰেকী) ত্ৰিপদীৰ পৰিবৰ্তে ব্যবহৃত হল আয়ামবিক। ত্ৰোখাইক ত্ৰিপদীৰ ব্যবহাৰেৰ কাৰণ ছিল এই যে সাতুব জাতীয় বচনায় এবং নৃত্যেৰ সঙ্গে সঙ্গতি ৰাখাৰ পক্ষে তা খুবই উপযোগী। কিন্তু যখন সংলাপেৰ আবিৰ্ভাব হল নাটকে, তখন প্ৰতি স্বয়ং তাৰ উপযোগী ছন্দ খুঁজে নিলেন। বাস্তবিক সমস্ত ছন্দেৰ মধ্যে সংলাপে ব্যবহাৰযোগ্যতা সবচেয়ে বেশী আয়ামবিকেৰ। এব প্ৰমাণ হল আমবা যখন কথা বলি তখন তাৰ মধ্যে আয়ামবিকেৰ চৰণেৰ ব্যবহাৰ প্ৰায়ই হয়, আৰ যখন আমবা স্বাভাবিক কথোপকথন বীতিৰ চেয়ে উচ্চ বীতিতে কথা বলি তখন কখনও কখনও এসে পড়ে ষট্পদীৰ চৰণ। তাৰপৰে এল দৃশ্য ও ঘটনাৰ বহুলতা। এছাড়া আৰো পৰিবৰ্তনহয়েছে (তাৰে) তাৰে ইতিহাস আলোচিত হয়েছে ব’লে ধৰে নেওয়া যাক, কাৰণ তাৰে পুজানুপুজা আলোচনা অতি দীৰ্ঘ কাজ।

১. একদৰেৰ নাটক। গ্ৰীক পুৰাণ কথায় ‘সাতুব’ নামক একদল পৌৰাণিক প্ৰাণীৰ কথা বলা হামেছে। এৰা দিওন্যাসুস দেবতাৰ সঙ্গী থাকত বান-জঙ্গল, দেখতে অৰ্ধেকটা মানুষৰ মত, বাকীটা পশুৰ মত, বিশেষত পা ঘোড়া বা ছাগলেৰ মত। চুল এলোমেলো, বান দীৰ্ঘ। মূৰত ভীক ও কামুক প্ৰকৃতিৰ, তাৰে প্ৰাণোচ্ছল ও আমুদে। দিওন্যাসুসেৰ উৎসবে একদৰেৰ নাচগান হত, তাতে চহিনেতাৰা এই সাতুবদেৰ মত সাজপোষাক কৰে অভিনয় কৰতেন, তাৰ থেকেই সাতুব নাটকেৰ উৎপত্তি। এব প্ৰথম সাৰ্থক বচয়িতা হলেন প্ৰাচীনাস। কোন প্ৰাচীন সাতুব নাটকই পাওয়া যায়নি। পৰবৰ্তী কালেৰ লেখা থেকে তাৰ আদিম ৰূপ অনুমান কৰা হৈছে থাকে।

২. মূল আছে *επεισοδιον*, কোন কোন ইংৰাজ অনুবাদক *embellishment* কথাটি ব্যবহাৰ কৰেছেন। ফাইফ্ পাটটীকায় ‘মুখোস, সাজসজ্জা’-ৰ কথা উল্লেখ কৰেছেন। গ্ৰীক অবশ্য *episodes* কথাটিই ব্যবহাৰ কৰেছেন। তাৰ মতে ‘অঙ্ক’ এই শব্দটিৰ নিকটতম প্ৰতিশব্দ। গ্ৰীকেৰ বক্তব্য খুব সঠিক মনে হয় না।

[কমেডিৰ উদ্ভব]

কমেডি, আগেই বলেছি, নিম্নতৰ নবনাবীৰ জীবনৰ অনুকৰণ^১। নিম্নতৰ বলতে অবশ্য হীন বা খাবাপ বোঝাচ্ছে না। কিন্তু হাস্যকৰ^২ হল নিম্ন বা অসুন্দৰৰ শ্ৰেণীভুক্ত।^৩ এ হল একধৰণৰ ত্ৰুটি বা অসুন্দৰতা, তৰে তা আমাদেৰ বেদনা দেয় না, বা আহত কৰে না। একটি স্পষ্ট উদাহৰণ হল মজাদাৰ ম্থোস, (নিঃসন্দেহে) অসুন্দৰ এবং বিকৃত, কিন্তু বেদনাদায়ক নয়।

ট্ৰাজেডিৰ পৰিবৰ্তনৰ ইতিহাস এবং যাঁবা সেই পৰিবৰ্তন এনেছেন তাঁদেৰ কথা, আমাদেৰ অজানা নয়। কিন্তু কমেডিৰে লোকে খুব গুৰুত্ব দেয়নি, সেজন্য তাৰ বিবৰ্তনৰ ইতিহাস খুব স্পষ্ট নয়। খুব সম্প্ৰতি কমেডি বাষ্টীয় খবচে অভিনীত হচ্ছে^৪, ইতিপূৰ্বে তা সখেৰ অভিনেতাৰা^৫ অভিনয় কৰতেন। যাঁবা কমেডি বচয়িতা ৰূপে পৰিচিত তাঁদেৰ আবিৰ্ভাবৰ বল আগে থেকেই কমেডি শিল্প হিশেবে একটি নিদিষ্ট ৰূপ গ্ৰহণ কৰেছিল। (অবশ্য) কে প্ৰথমে

১ ‘*κωμῳδία* εστὶν μὴσις φανλοτέρων μὲν’ *οαν/οκ*
কথাটিৰ অৰ্থ হল ‘তুচ্ছ, সাধাৰণ নিম্নশ্ৰেণীৰ (লোক)’

২ *Γέλως* ‘হাস্যকৰ’

৩ ‘অসুন্দৰ’ গ্ৰীক *αλγος* শব্দটিৰ অনুবাদ। গ্ৰীক শব্দটিৰ ব্যঞ্জন হ’ল আকৃতি এবং নৈতিক উভয়দিক থেকেই অসুন্দৰ।

৪ মূলৰ বিশুদ্ধ অনুবাদ হ’বে “আবখোন কমেডি বচয়িতাদেৰ কোৰাস প্ৰদান কৰেছেন”। খ্ৰীষ্টপূৰ্ব পঞ্চম শতাব্দীতে নাট্যকাবৰা নাট্যউৎসবেৰ কৰ্মকৰ্তা, যাকে ‘আবখোন’ বলা হ’ত, তাৰ কাছে নাটক জমা দিতেন। আবখোন অভিনয়েৰ জন্ম কয়েকটি নাটক বেছে নিতেন। যে সব নাটক বেছে নেওয়া হ’ত তাৰে “কোৰাস প্ৰদান কৰা হ’ত” অৰ্থাৎ নাটকেৰ সমস্ত খৰচ বহন কৰত ৰাষ্ট্ৰ।

৫ ‘সখেৰ অভিনেতা’ একটু স্ৰচ্ছন্দ অনুবাদ। মূলশব্দ *εθελονταί*, আক্ষৰিক অনুবাদ ‘স্বেচ্ছাকৰ্মী’।

মুখোস, নান্দীমুখ^১, বা বহু অভিনেতাৰ সূচনা কৰেছিলেন তা আমাদেব অজ্ঞাত। কমেডিৰ কাহিনী নিৰ্মাণেৰ সূচনা হৈছিল সিসিলিতে, এপিথাবমুস ও ফোৰমিসেৰ^২ হাতে, এথেন্সে সৰ্বপ্ৰথম ক্ৰাতিস^৩ আক্ৰমণাত্মক লঘু বচনা পবিত্যাগ ক'ৰে শুক কৰেছিলেন হাস্যবসাত্মক কাহিনী ও কথোপকথন বচনা।

[মহাকাব্য ও ট্ৰাজেডি]

মহাকাব্যৰ সঙ্গে ট্ৰাজেডিৰ মিল এইখানে যে মহাকাব্যও পছো বচিত, একটা গভীৰ ও গভীৰ বিষয়েৰ^৪ অনুকৰণ। আৰ তাৰেব পাৰ্থক্য হল এইখানে যে মহাকাব্য শুধু একধৰণেৰ ছন্দে লেখা, তাৰ বীতি বৰ্ণনাত্মক। দৈৰ্ঘ্যেও পাৰ্থক্য বয়েছে: ট্ৰাজেডিৰ কালসীমা সূৰ্যেৰ একটা আবৰ্তনেৰ বা ঐ পৰিমাণ সময়ৰ মধ্যে আবদ্ধ^৫ আৰ মহাকাব্যেৰ কালসীমা অনিদিষ্ট। অবশ্য গোডায়,

১ *προπονοὺς* 'পূৰ্বকথা 'সূচনা'

২ এপিথাবমুস (৭ খ্ৰী পূ পঞ্চম শতাব্দী) প্ৰথম কাহিনী নিৰ্ভৰ কমেডি বচায়তা। ফোৰমিস তাঁৰ সমসাময়িক। তিনি পৌৰাণিক কাহিনী অবলম্বনে কমেডি লিখেছিলেন।

৩ ক্ৰাতিস (৭ ৪৫০ খ্ৰী পূ): তাঁৰ পনেবোটি বচনাৰ কথা শানি গছে। তাৰ মৰ্যে শুধু 'থেৰিয়া' (পশু) নাটকটি সম্বন্ধে কিছু জানা যায়।

৪ মূল শব্দ *σπουδαίον*। এৰ মধ্যে নৈতিক অৰ্থে গভীৰ, বিৰাট, মহিমান্বিত প্ৰভৃতি বাবণাব ব্যঞ্জনা আছে।

৫ কালগত একো সম্বন্ধ এই একটা মন্তব্যই আৰিস্টটল কৰেচেন। কিন্তু এখানেও আৰিস্টটল বলেননি যে ট্ৰাজেডিৰ কালসীমা একটা দিনেৰ মধ্যে সীমাবদ্ধ থাকতেই হ'বে, একটা দিন বা ঐ পৰিমাণ সময়ৰ কথা বলেননি। স্থানগত একো সম্বন্ধে আৰিস্টটল কোন কথা বলেননি। চতুৰ্বিংশ পৰিচ্ছেদে তাৰ সামান্য ইঙ্গিত আছে মাত্ৰ। কালগত একো সম্বন্ধে এই মন্তব্যটিকে নিয়ম বা অনুশাসন মনে কৰাব কোন কাৰণ নাই।

ট্রাজেডি ও মহাকাব্যে এই পাৰ্থক্য ছিল না। মহাকাব্যে ও ট্রাজেডিক অগ্ৰাণ্ণ অঙ্গের মধ্যে কোথাও মিল আছে, কোথাও বা তা বিশেষ-ভাবেই তাদের বৈশিষ্ট্য। কাজেকাজেই যিনি ট্রাজেডিৰ ভালোমন্দ বিচাৰ কৰতে পাবেন তিনি মহাকাব্যের ভালোমন্দও বিচাৰ কৰতে পাবেন। মহাকাব্যের সব উপাদানই ট্রাজেডিতে আছে, কিন্তু ট্রাজেডিৰ সব উপাদান মহাকাব্যে নেই।^১

৬

[ষড়ঙ্গ শিল্প ট্রাজেডি]

ষট্‌পদী ছন্দে লেখা কাব্য (অর্থাৎ মহাকাব্য) এবং কমেডি সম্বন্ধে পৰে আলোচনা কৰব। এতক্ষণ আমবা যা বললাম তাৰ থেকে ট্রাজেডিৰ সংজ্ঞা নিৰ্ণয় কৰা যাক। তাহলে, ট্রাজেডি হল একটি ক্রিয়াৰ অনুকৰণ, ক্রিয়াটি গভীৰ, সম্পূৰ্ণ, তাৰ একটি বিশেষ আয়তন আছে, তাৰ প্ৰতিটি অঙ্গ স্বতন্ত্ৰ ভাবে ভাষাৰ সৌন্দৰ্য্য মনোবম, ক্রিয়াটিৰ প্ৰকাশবীতি বৰ্ণনাত্মক নয়, নাটকীয়, আৰু এই ক্রিয়া ভীতি ও ককণাৰ উদ্বেকেৰ মধ্য দিয়ে অনুকৰণ অনুভূতিগুলিৰ পৰিণতি ঘটায়।^২ ‘ভাষাৰ সৌন্দৰ্য্য মনোবম’ বলতে বোঝাচ্ছি সেই

১ ‘মহাকাব্য ও ট্রাজেডিৰ তুলনা’ আৰো বিস্তাৰিতভাবে কৰা হৈছে চতুৰ্বিংশ এবং ষড়বিংশ পৰিচ্ছেদে।

২ ট্রাজেডিৰ এই সংজ্ঞাটি বিশ্ববিখ্যাত। এৰ বহু শব্দেৰ ব্যাখ্যা নিয়ে পণ্ডিতমহলে নানা বিতৰ্ক চল আসছে। এখানে ব্যবহৃত প্ৰত্যেকটি শব্দেৰ অর্থ সম্বন্ধে পাঠকদেৰ দৃষ্টি আকর্ষণ কৰি। প্ৰথমে সংজ্ঞাটি মূল গ্ৰীকে উদ্ধাৰ কৰা যাক :

εστιν οὖν τραγωδία μιμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας μέγεθος ἐχούσης, ἡδυσμένῳ λόγῳ χωρὶς ἐκάστῳ τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις ὁρώντων καὶ οὐ δι' ἀπαρίτελειας δι' ἐλέου καὶ φόβου περαινούσα τῇ τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν

ভাষা, যাব আছে ছন্দোময়তা, সৌষম্য আব সংগীতধর্ম।^১ প্রত্যেকটি, অঙ্গ স্বতন্ত্রভাবে’ কথাটির দ্বাৰা বলতে চাই যে, কোন অংশে ব্যবহৃত হবে মিতছন্দ, কোন অংশে গান। যেহেতু (ট্রাজেডিতে) কবিবা অভিনয়েব মধ্য দিয়ে একটি বিষয়কে উপস্থিত কবেন, সেইজন্য ট্রাজেডিৰ একটি আবশ্যিক উপাদান হল দৃশ্যসজ্জা।^২ তাবপৰ ওঠে

εοτεω ‘হয়’ ‘৷’। οὖν অতএব, তাহলে। τραγωδία ট্রাজেডি। μῦθος অনুকবণ। πράξις (Praxis) ‘ঘটনা, ক্রিয়া’ pathe (নিষ্ক্রিয়) এর বিপরীত। এব বিভিন্ন ব্যক্তির জন্য দ্রষ্টব্য Margo-louth, পৃ ৩৯-৪০। σπουδαίος (spoudaios) ‘গভীর, গভীর, উত্তম, মহৎ’, ইংরেজ অনুবাদকেবা grand বা serious শব্দটি ব্যবহার করেছেন। καὶ ‘এবং’। τελεῖας (teleias) ‘সম্পূর্ণ, নিঃশেষিত’। μετῆθος (megethos) ‘মহৎ, বড় আয়তন, দ্রষ্টব্য। সপ্তম পরিচ্ছেদ : to gar kalon en megethei kai kachei estin ‘আয়তন ও শৃঙ্খলাব ওপৰ সৌন্দর্য নির্ভরশীল’। ἐχούσης (echouses) ‘আছে’ ‘possessing’। ἡδυσμένω (hedusmeno) ‘রুচিকব’, রন্ধনসংক্রান্ত পবিভাষা থেকে গৃহীত। λόγῳ (logo) শব্দ, ভাষা। ὥρις (choris) স্বতন্ত্রভাবে, আলাদা আলাদা ভাবে। ἐκάστῳ (ekasto) > ἐκαστος ‘প্রত্যেকটি’। εἶδῶν < εἶδῶν (eidon) ‘বিশেষ অবস্থা, অকার, ঘটনা’। μονοῖς (monois) < μονοῖον ‘অংশ, টুকরো’। ὀρώντων < ὄραω (dronton < drao) ‘কবা কোন বড় কিছু কবা’। οὐδὲ (oudi) ‘মধ্য দিয়ে নয়’। ἀπαγγελίας (apangelias) ‘বর্ণনা’। ἐλόν (elou < eleos) ‘করণ’। φόβῳ (phobou < phobo-) ‘ভয়, আতঙ্ক’। περαινουσα (perainousa) ‘সমাপ্ত কবা, কাজে পরিণত কবা’। τοιούτων (toiouton) ‘এই রকম’। παθημάτων (pathematon) ‘দুর্দশা, দুর্বস্থা, অনুভূতি’। καθάρσις (katharsis < katharais) ‘মোক্ষণ, পবিত্রীকরণ, পবিত্ত্ব’। এই শব্দটি আব একবার ব্যবহৃত হযেছে সপ্তদশ পরিচ্ছেদে।

- ১ মূল : ρυθμὸν καὶ ἁρμονίαν καὶ μελῶς অর্থাৎ ছন্দ (rhythm) এবং সৌষম্য (harmony) এবং সংগীত (melody)
- ২ দৃশ্যসজ্জা : মূল শব্দ ὀφεί, অর্থাৎ ‘দর্শনীয়, দৃশ্যপট’। Twinning-এর মতে দৃশ্যপট, পোষাক-পবিচ্ছদ, বজ্রমঞ্চের দর্শনীয় সব কিছুই এই শব্দের অন্তর্গত। বাইওযাটার অবস্থা এই ব্যাখ্যাকে অতিব্যাপ্ত বলেছেন।

সংগীত এবং বচনাবীতিব^১ প্রসঙ্গ, কাবণ এগুলি হল অনুকরণের মাধ্যম। বচনাবীতি বলতে বোঝাচ্ছি মিতছন্দে শব্দসজ্জা।^২ আৰ সংগীতের আবেদন সম্বন্ধে কিছু বলাই বাহুল্য।

ট্রাজেডিতে ক্রিয়া অভিনীত হয়, আৰ অভিনেতাদের চৰিত্ৰ এবং অভিপ্ৰায়েব^৩ বিশিষ্টতা অবশ্যই থাকা প্রয়োজন, কাবণ তাৰ দ্বাৰাই একটি ক্রিয়াৰ গুণ নির্ণীত হয়। কাজেই চৰিত্ৰ এবং অভিপ্ৰায় হল ক্রিয়াৰ দুটি স্বাভাবিক কাবণ, তাৰ ওপৰেই নির্ভৰ কৰে মানুহেৰ সাফল্য কিংবা ব্যৰ্থতা। এই যে ক্রিয়াৰ কথা বলছি তা একটি কাহিনীৰ মধ্য দিয়ে পৰিস্ফুট হয়। কাহিনী^৪ বলতে বোঝাচ্ছি ঘটনাৰ সজ্জা (বা সমন্বয়), অন্যপক্ষে চৰিত্ৰ^৫ হল সেই ব্যাপা^৬ যাব দ্বাৰা কাহিনীতে অংশ গ্রহণকাৰীদেৰ ওপৰ বিশেষ বিশেষ গুণ বা ধৰ্ম আৰোপ কৰা যায়, আৰ তাৰা কোন কিছু প্রমাণ কৰাৰ জন্তু বা কিছু বলে, বা কোন বিষয়ে যে মতামত দেয়, সেই ব্যাপানটি হল ‘অভিপ্ৰায়’। তাহলে ট্রাজেডি গঠিত হয় ছটি উপাদানে^৭ কাহিনী, চৰিত্ৰ, বচনাবীতি, অভিপ্ৰায়, দৃশ্য আৰ সংগীত। এব দুটি হল অনুকৰণৰ মাধ্যম, একটি হল অনুকৰণৰ দীতি আৰ (বাকী) তিনটি

১ বচনাবীতি : মূল শব্দ *ῥυθμίς*

২ মূল : *μέτρον συνύψθησις* ‘মিতছন্দে’ (metre) ‘অন্নয়’ (synthesis)

৩ মূল শব্দ *διανοία* (dianoia)। শব্দটিৰ নানা অর্থ, ‘চিন্তা’, উদ্দেশ্য, বুদ্ধি, তাৎপৰ্য, অভিপ্ৰায়। আৰিস্টটল এই পৰিভাষাটিৰ কোন সংজ্ঞা দেননি। কিন্তু বলেছেন যে কোন কিছু প্রমাণ কৰাৰ জন্তু, বা কোন বিষয়ে মতামত ব্যক্ত কৰাৰ জন্তু যে বক্তৃতা বা সংলাপ, তাৰ মধ্যয়েই *διάνοια* পৰিস্ফুট হয়। পৰে উনবিংশ পৰিচ্ছেদে বলেছেন, শুধু বক্তব্যে নয়, আচৰণে বা কাজেও *διάνοια* অভিব্যক্ত।

৪ মূল : *μῦθος* (muthos)

৫ মূল : *ἦθος* (ethos)

অনুকবণেৰ বিষয় ।^১ এ ছাড়া আৰ কোন উপাদান নেই । বলা চলে যে বেশীৰ ভাগ কবিই এই উপাদানগুলি ব্যবহাৰ কৰেন, প্ৰত্যেক নাটকেই মোটামুটি দেখা যায় এই উপাদানগুলিৰ ব্যবহাৰ^২ – দৃশ্য, চৰিত্ৰ, কাহিনী, ভাষাবীতি, সংগীত আৰ অভিপ্ৰায় ।

[ষড়ঙ্গৰ আপেক্ষিক গুৰুত্ব]

এইসৰ উপাদানৰ মধ্য সৰাচাৰ্য গুৰুত্বপূৰ্ণ হ'ল ঘটনাৰ সজ্জা কাৰণ ট্ৰাজেডি মানুষৰ অনুকৰণ নহ,^৩ ট্ৰাজেডি একটা ত্ৰিখাণ্ডা অনুকৰণ, জীৱনেৰ স্মৃতিচৰ্চাৰ অনুকৰণ—আৰ এই ১৮ কিছুই ত্ৰিখাণ্ডা অন্তৰ্গত, আৰ জীৱনেৰ লক্ষ্য। তে বিবেচ্য বৰণেৰ কা কলাপ বা ত্ৰিখাণ্ডা, চৰিত্ৰেৰ বিবেচ্য বৰ্ম (অৰ্জন) নহ ।

- ১ ট্ৰাজেডিৰ তিনিটি বহিৰঙ্গ : ভাষা, সংগীত ও দৃশ্য, তিনিটি অন্তৰঙ্গ : কাহিনী, চৰিত্ৰ ও অভিপ্ৰায় । এদৰ মৰ্য্যে সংগীত ও ভাষা হ'ল অনুকৰণেৰ মাধ্যম, দৃশ্য হ'ল পদ্ধতি, আৰ কাহিনী, চৰিত্ৰ ও অভিপ্ৰায় হ'ল বিষয় । এখাৰ 'দৃশ্য' বলতে অবশ্যই বিভিন্ন বস্তুতে হ'ব ।
- ২ বাইওয়াটাৰ এখাৰ *over the top of the* অংশটিৰ অনুবাদ কৰেছেন । বুচাৰ এবং আৰবা কেউ কেউ তাৰ বদলে গ্রহণ কৰেছেন *résumé* (সকল) শব্দটি । আৰিস্টটল প্ৰথম বলেছেন এই দুটি উপাদানেৰ সব কটিৰ ব্যবহাৰ কৰেন এমন কবিৰ সংখ্যা কম নহ এবং প্ৰত্যেক নাটকেই এই উপাদানগুলি থাকে । যদি প্ৰত্যেক নাটকেই এই উপাদানগুলি থাকে তহাল তা বলতে হ'বে যে সব কবিই উপাদানগুলিৰ ব্যবহাৰ কৰেন । আসলে আৰিস্টটল বলতে চান যে মোটামুটিভাবে সব নাটকেই এই উপাদানগুলি থাকে, তৰে কোন কোন কবি কোন কোন উপাদান ব্যবহাৰ নাও কৰতে পাৰেন ।
- ৩ অৰ্থাৎ কাহিনী । কাহিনী কতকগুলি ঘটনাৰ সমাহাৰেই গড়ে ওঠে ।
- ৪ আৰিস্টটলেৰ মতে কাহিনীই চৰম, চৰিত্ৰেৰ স্থান কাহিনীৰ ওপৰে নহ ।

মানুষেৰ চবিত্ৰ যেমন, মানুষও তেমন, কিন্তু মানুষেৰ ক্ৰিয়াৰ ফলেই সে সুখী অথবা অসুখী। অভিনেতাৰা, সেই জন্ম, চবিত্ৰাযণেৰ জন্ম অভিনয় কৰেন না, ক্ৰিয়াটিকে পৰিস্ফুট কৰাৰ জন্মই চবিত্ৰ ব্যবহাৰ কৰেন। সুতৰাং ট্ৰাজেডিৰ লক্ষ্য হল শেষ পৰ্যন্ত ক্ৰিয়া, আৰু সব জিনিশেৰ শেষই হল চৰম গুণকত্বেৰ।^১ তাছাড়া ক্ৰিয়া বাদ দিলে ট্ৰাজেডি অসম্ভব, কিন্তু চবিত্ৰ বাদ দিয়ে ট্ৰাজেডি সম্ভব।^২ বাস্তবিক, আমাদেৰ আধুনিক কবিদেৰ^৩ ট্ৰাজেডিগুলি তাই। মোটামুটি বলা যায় যে অনেক কবি আছেন যাঁদেৰ মধ্যো পাৰ্থক্য প্ৰায় জেউথিস^৪ আৰু পোলুগ্‌নোতুস^৫-এৰ পাৰ্থক্যেৰ মত। পোলুগ্‌নোতুস চবিত্ৰ সুন্দৰভাবে ফুটিয়ে তোলেন কিন্তু জেউথিসেৰ ছবিতে তা দেখিনা।^৬ তাছাড়া, একজন হযত বীতি ও অভিপ্ৰায়েৰ দিক থেকে অপূৰ্ব নৈপুণ্যেৰ সঙ্গে বক্তৃতাৰ মালা গৈছে চবিত্ৰ ফুটিয়ে তুলেও সত্যিকাৰ ট্ৰাজেডিৰ প্ৰতিবেদন সৃষ্টিতে ব্যৰ্থ হতে পাবেন। কিন্তু একজন হযত এইসব ব্যাপাৰে অনেক দুৰ্বল হয়েও, শুধু-কাহিনীৰ জোৰেই ট্ৰাজেডি বচনাৰ অনেক বেশী সফল হতে পাবেন। তাছাড়া ট্ৰাজেডিৰ

- ১ -ο δὲ τέλος μέλειστον ἀπάντων অৰ্থাৎ ‘সমাপ্তিটো সৰ্বক্ষেত্ৰে চৰম’। প্লেটোৰ বিপাবলিক-এৰ মধ্যো এই বকম বাক্য আছে ἀρχὴ ταντὸς ἐργου μέλειστον অৰ্থাৎ আৰম্ভই হল সবচেয়ে গুণকত্বপূৰ্ণ। বাইওয়াটাৰ মনে কৰেন প্লেটোৰ বাক্যটিকেই আৰিস্টটল অন্যভাবে ব্যবহাৰ কৰেছেন।
- ২ ‘চবিত্ৰ বাদ দিয়ে’-মানে এই নয যে নাটকে কোন চবিত্ৰ থাকবে না, এৰ অৰ্থ হল চবিত্ৰ সৃষ্টিতে জোৰ কম।
- ৩ ‘আধুনিক কবি’ কাৰা? এউৰিপিদেস থেকে শুরু ক’বে তাঁৰ পৰবৰ্তী-কবিদেৰ আৰিস্টটল আধুনিক কবি বলেছেন।
- ৪ জেউথিস (৭ খ্ৰী পূ পঞ্চম শতাব্দীৰ শেষ) বিখ্যাত গ্ৰীক চিত্ৰকৰ।
- ৫ পোলুগ্‌নোতুস (৭ খ্ৰী পূ ৪৬০) এথেন্সেৰ চিত্ৰকৰ। সাধাৰণ মানুহেৰ মুখ আঁকাৰ বিশেষ দক্ষ ছিলেন।
- ৬ মূলে আছে : οὐδὲν ἔχει ἡθους অৰ্থাৎ ‘চবিত্ৰ একবাবেই নেই’। বলাই বহুলা একথা খুব জোৰেৰ সঙ্গে বলা হয়েছে। চবিত্ৰ একবাবেই নেই অৰ্থাৎ তাঁৰ বৈশিষ্ট্য চবিত্ৰসৃষ্টিতে নয, অন্য বিষয়ে।

সবচেয়ে শক্তিশালী এবং আকর্ষণীয় ছুটি উপাদান—বিপ্রতীপতা ও উদ্ঘাটন।^১ এই ব্যাপাবে প্রমাণস্বরূপ বলা চলে যে তরুণ লেখকবা কাহিনী নির্মাণের চেয়ে প্রথমে সাফল্যের পবিচয় দেন বীতিতে এবং চবিত্রে। এবং প্রায় সমস্ত প্রাচীন কবিদের পক্ষেও একথা সত্য। কাজেই, কাহিনীই ট্রাজেডির মূল, কাহিনীই ট্রাজেডির আত্মা,^২ চবিত্রের স্থান তাব পবে। চিত্রকলা প্রসঙ্গেও এই কথা খাটে। সুন্দর বঙে সামঞ্জস্যহীন ভাবে আঁকা ছবির চেয়ে সহজ কালো-সাদা আঁকা সামঞ্জস্যময় একটি ছবি অনেক বেশী তৃপ্তিকর।^৩ ট্রাজেডি যেহেতু একটি ক্রিয়াব অনুকরণ, সেই ক্রিয়াকেই পবিস্ফুট কবাব জন্য ট্রাজেডি নবনাবীর চবিত্র অনুকরণ কবে।

অভিপ্রায়েব স্থান তাব পব। অভিপ্রায় হল সম্ভাব্য এবং উপযুক্ত তাব প্রকাশেব সামর্থ্য। ট্রাজেডির সংলাপে এব প্রকাশ : এটি মূলতঃ বাস্তবত্ব ও ভাষণ-কলাশাস্ত্রেব অন্তর্গত।^৪ প্রাচীন কবিদের সংলাপগুলি হত বাস্তবনেতাদের মত, আধুনিক কবিদের সংলাপগুলি হয় ভাষণ-কলাবিদদের মত।^৫ চবিত্রের মধ্য দিয়ে পবিস্ফুট হয় নাটকেব কুশীলবদের উদ্দেশ্য অর্থাৎ যখন কর্তব্য-অকর্তব্যেব সমস্তা ওঠে তখন তাবা কী-কববে ঠিক কবে।^৬ কাজেই-যে সব বক্তৃতা বা

১ *περιπέτεια* καὶ ἀναγνώρισις এদের সম্বন্ধে বিস্তারিত আলোচনা আছে একাদশ পরিচ্ছেদে।

২ *Ἀρχὴ μὲν οὖν καὶ οὖν φύκη ὁ μύθος τῆς τραγωδίας*

৩ রং-এর সামঞ্জস্য থেকে ছবি যেমন গড়ে ওঠে, তেমনই ঘটনাব সমন্বিত সমাহারে গড়ে ওঠে কাহিনী। এলোমেলোভাবে কাহিনী গড়লে তা বার্থ হবে। এই হল আরিস্টটলের বক্তব্য।

৪ তুলনীয়, উনবিংশ পরিচ্ছেদে অনুরূপ উক্তি।

৫ প্রাচীনদের সংলাপ ছিল বাস্তবনেতাদের মত, অর্থাৎ সহজ, অলংকারহীন।

৬ বাক্যের প্রথম অংশটির বিশ্বস্ত অনুবাদ হবে : ‘চবিত্র হল তাই যা সিদ্ধান্তের সামর্থ্য পবিস্ফুট কবে’। এতেও অবশ্য ঠিক ভাবটি ফুটে উঠছে না। জটিল শব্দটি হল *προαιρεσις*, (শব্দটি আরিস্টটলেব-নীতিশাস্ত্রে ব্যবহৃত পরিভাষা), ইংবেজিতে বলা যায় ‘will’,

সংলাপে সেই সমস্যা স্পষ্ট নয়, সেখানে চবিত্র নেই। অন্ত্যপক্ষে যেখানে কিছু প্রতিপন্ন বা অপ্রমাণিত কবা হচ্ছে কিংবা কোন বিষয়ে সাধাবণ অভিমত প্রকাশ কবা হচ্ছে সেখানেই অভিপ্রায়েব উপস্থিতি।

ট্রাজেডিব চতুর্থ উপাদান হল বীতি (বা ভাষা)। বীতি বলতে, আগেই বলেছি, বোঝাচ্ছে শব্দের মাধ্যমে অর্থ প্রকাশ।^১ গদ্য এবং পদ্য উভয়ক্ষেত্রেই এব কাজ একধবণেব। অন্ত্য্য উপাদানেব মধ্যে ট্রাজেডিব সবচেয়ে প্রীতিকর উপাদান হল সংগীত। দৃশ্য, যদিও খুব আকর্ষণীয়, অন্ত্য্য উপাদানেব তুলনায় সবচেয়ে কম শিল্পগুণায়িত, আব কাব্যশিল্পেব সঙ্গে এব যোগ যৎসামান্য। অভিনয় ও প্রযোজনা বাদ দিয়েও ট্রাজিক অনুভূতিব (প্রতিবেদনেব) সৃষ্টি খুবই সম্ভব,^২ তাছাড়া দৃশ্যসজ্জাব ব্যাপাবটা কবিব নয়, অলঙ্করণকাবীব।^৩

সচেতনভাবে কোন বিশেষ কাজ কবা, আচরণ কবা। চবিত্রকে নাটকীয় হতে গেলে তার মধ্যে সিদ্ধান্তেব সামর্থ্য থাকা চাই। সিদ্ধান্ত যেখানে অনিবার্য, অর্থাৎ যেখানে ছুটি পথেব মধ্যে একটি মাত্র পথই বেছে নেওয়া সম্ভব এবং সংগত সেখানে সিদ্ধান্ত নেবাব সামর্থ্যেব পবিচয় নেই। অতএব অবস্থাটা এমন হবে যেখানে সিদ্ধান্ত ভিন্ন ভিন্ন হতে পাবে, তাইলেই সেখানে চবিত্রকে তাব সিদ্ধান্ত বেছে নেওয়া থেকে বুঝতে পারব।

- ১ আগে অবশ্য আর্বিষ্টল ঠিক একথা বলেন নি। তিনি বলেছেন *ἡρώς μετρωσ σόυθες* অর্থাৎ 'মিতছন্দে শব্দের অন্বয়'। বাইওয়াটারেব মতে আর্বিষ্টল আগে যা বলেছেন তা খেয়াল করেননি। গ্রীকে *λέξες* বলতে অবশ্য দুইই বোঝায় : (ক) রীতি (খ) ভাষা।
- ২ বিশেষ লক্ষণীয় যে আর্বিষ্টলেব মতে ট্রাজেডি কাব্য হিসাবে আশ্বাদ কবা চলে, অভিনয় না হলেও ক্ষতি নেই।
- ৩ মূল শব্দ : *σκευόπορος*। এব নানা ব্যাখ্যা আছে। বাইওয়াটার বলেছেন পরিচ্ছদ প্রস্তুতকারী বা বঙ্গমঞ্চেব কর্মী, যিনি মুখোস ইত্যাদি তৈরী করেন। বুচাবেব বক্তব্য হল, বঙ্গমঞ্চের কাবিগর। এলস্-এব মতে প্রাচীন বঙ্গমঞ্চ ছিল খুবই সহজ, কাজেই কাবিগরেব প্রশ্ন উঠছে না, সাজসজ্জাব কথাই বলা হচ্ছে। গ্রাব মনে করেন আধুনিক কালেব 'প্রোডিউসার' শব্দটিই মূলেব নিকটতম প্রতিশব্দ।

[কাহিনীর গঠন]

এই সব উপাদানগুলির পবিচয় দেবার পৰ, আমাদের আলোচনার বিষয় হল কাহিনীর গঠন কেমন হওয়া উচিত, কারণ কাহিনীট্রাজেডিৰ প্রথম এবং প্রধান উপাদান। আগেই বলেছি ট্রাজেডি একটি ক্রিয়াৰ অনুকৰণ, সেই ক্রিয়াটি পৰিপূৰ্ণ এবং সমগ্র^১। আব তাৰ একটি বিশেষ আয়তন আছে, কারণ অনেক জিনিষ সমগ্র হয়ও আয়তনহীন হতে পারে। সমগ্র হল সেই জিনিষ যাব আদি আছে, মধ্য আছে, আব আছে শেষ^২। যা কোন কিছুৰ পৰবর্তী নয়, কিন্তু স্বাভাবিক ভাবেই যাব পৰে কিছু আছে তা হল আদি। আবাব যা অনিবার্যভাবে কোন কিছুৰ পৰবর্তী, কিন্তু তাৰপৰে আব কিছু নেই, তা'হল শেষ। আব মধ্য হল যা কোন কিছুৰ পৰবর্তী এবং তাৰপৰেও কিছু আছে। সুতবা° স্ননির্মিত কাহিনীর আদি ও অবসান এলোমোলা ভাবে হবেনা। যে নিয়মেৰ কথা বলা হল সেই নিয়মে গঠিত হওয়া উচিত।

১ *τελειος και ο'λον* : বাইওয়াটারেব মতে দুটি শব্দেব মৰ্যে সূক্ষ্ম পার্থক্য থাকলেও এদেব সমার্থক হিসেবে গ্রহণ কৰা চলে।

২ *ο'λον ὅε ἐστὶν τὸ ἔχον ἀρχὴν καὶ μέσον καὶ τελευτὴν*
সমগ্র হাচ্ছ (যাব আছে) আবন্ত এবং মধ্য এবং শেষ।
teleios এবং *holos* দুটি শব্দ এখানে যেভাবে ব্যবহৃত হয়েছে তা আবিষ্টটলের *Physics* (III, 6) গ্রন্থে উক্ত শব্দ দুটি ব্যবহারেব সঙ্গে তুলনীয়। “Whole and complete are either quite identical or close'y akin Nothing is complete (*teleion*) which has no end (*telos*), and the end is a limit”
আবন্ত (*urche*), মধ্য (*mesor*) এবং শেষ (*teleion*) এর সমন্বয়ে সমগ্রতাব বাবণা সম্পর্কে আবিষ্টটলের *Metaphysics* (v, 26) গ্রন্থেব মন্তব্য স্মরণীয়।

সংসাৰে যা কিছু সুন্দৰ, তা সে কোন জীবন্ত পশু হোক কিংবা কোন প্ৰত্যক্ষময় বস্তু হোক, তাদেৰ বিভিন্ন অঙ্গ প্ৰত্যঙ্গ শুধু নিৰ্দিষ্ট শৃঙ্খলায় সজ্জিত হওযাই যথেষ্ট নয়, তাদেৰ প্ৰত্যেকেৰ একটা বিশেষ আয়তন থাকা দৰকাৰ। কাৰণ আয়তন আৰু শৃঙ্খলাৰ (সুযম্যৰ) ওপৰেই সৌন্দৰ্য নিৰ্ভৰশীল। এৰ থেকে বলা চলে যে অতিক্ষুদ্ৰ কিংবা অতিকায় জন্তু সুন্দৰ নয়। কাৰণ অতি ক্ষুদ্ৰ হওযাৰ ফলে, আমাদেৰ দৃষ্টি বিভ্ৰান্তি ঘটে, আৰাৰ অতিশয় বৃহৎ হওযাৰ ফলে, মনে কৰা যাক হাজাৰ মাইল লম্বা একটা জন্তু, তাকে একেবাৰে সম্পূৰ্ণভাবে দেখতে পাই না, সমগ্ৰতাৰ আবেদন আমবা হাবাই। কাজেই জীবজন্তু এৰু অন্যান্য জৈবগঠনেৰ থাকা দৰকাৰ একটা বিশেষ আয়তন, সহজেই যেন তা আমাদেৰ দৃষ্টিপথেৰ আয়ত্ত হয়। কাহিনী সম্পৰ্কেও সেই কথা : তাৰ দৈৰ্ঘ্য থাকবে অবশ্যই, কিন্তু তা যেন স্মৃতিৰ আয়ত্তাধীনে হয় (যেন সহজেই মনে বাখা যায়)। প্ৰতিযোগিতায় বা দৰ্শকদেৰ সামনে প্ৰযোজনাৰ^১ প্ৰযোজনেৰ কথা মনে বেখে কাহিনীৰ দৈৰ্ঘ্য নিয়মিত কৰাৰ ব্যাপাৰ অবশ্য এই আলোচনাৰ বিষয় নয়। যদি একশ ট্ৰাজেডি প্ৰযোজনা কৰতে হত, তাহলে আগেকাৰ দিনে যেমন কৰা হত শুনেছি, প্ৰযোজনাগুলি জলঘড়িৰ সময় অনুসাৰে নিয়মিত হত। কিন্তু একটা ক্ৰিয়াৰ স্বাভাবিক সীমা হল, আয়তনেৰ দিক থেকে যত দীৰ্ঘ হয় ততই ভালো, শুধু মনে বাখতে হবে, সমগ্ৰেৰ ঐক্যবোধ যেন উপলব্ধি কৰা যায়। এৰ সহজ এৰু সাধাৰণ নিয়ম হল : যে দৈৰ্ঘ্যেৰ মধ্যে অনিবাৰ্য^২-এৰু সম্ভাব্য^৩ ঘটনা-পৰম্পৰাৰ মধ্য দিয়ে ছুংখ থেকে সুখ অথবা সুখ থেকে ছুংখেৰ পৰিবৰ্তন দেখানো যায়, সেই দৈৰ্ঘ্যই আয়তনেৰ যথার্থ সীমা।

১ মূলে আছে *αἰσθησις* (aisthesis) অৰ্থাৎ নাটক সম্বন্ধে দৰ্শকদেৰ বোধ।

২ মূলে আছে *ἀναγκαιον* যা ঘটনা উচিত এৰু বা অনিবাৰ্য।

[কাহিনীর ঐক্য]

অনেকে ভাবেন যে একজন নাযকের কথা বলা হয় ব'লেই বুঝি কাহিনীতে ঐক্য আসে। কিন্তু তা আদৌ নয়। একজন ব্যক্তির জীবনে অনেক ঘটনা, প্রকৃতপক্ষে অসংখ্য ঘটনা ঘটে, যাদের মধ্যে কোন ঐক্যই নেই। সেইবকম এক ব্যক্তি নানা ক্রিয়া সম্পন্ন কবে, কিন্তু সব ক্রিয়া মিলে একটি ক্রিয়া গড়ে ওঠেনা। সেজন্যই যে সব কবি হেবাক্সেইদা^১ বা থেসেইদা^২ বা ঐ জাতীয় কাব্য লিখছেন তাঁরা ভুল কবছেন। তাঁরা ভেবেছেন যেহেতু হেবাক্সেস একটি ব্যক্তি, সেজন্যই কাহিনীর মধ্যে ঐক্য সঞ্চারিত হচ্ছে। কিন্তু হোমার, যিনি অগ্ন্য ব্যাপাবেও সর্বশ্রেষ্ঠ, এক্ষেত্রেও স্বাভাবিক অনুভূতি থেকে বা তাঁর শিল্পের অভিজ্ঞতা থেকে এই সত্যটি ভালোভাবে জানতেন। তাই ওদিসি লেখার সময় ওডুস্‌সেউস-এর জীবনে যত কিছু ঘটনা ঘটেছিল তাব সব কিছুব বর্ণনা কবলেন না, যেমন পাবনাস্‌সুস-এ আহত হওয়া, কিংবা সমবেত সৈন্যের সামনে মূর্ছিত হবার ভান কবা ইত্যাদি ঘটনা, কাবণ এই ঘটনাগুলি কোন সম্ভাবনার বা অপবিহার্যতার সূত্রে জড়িত নয়। তিনি একটি ক্রিয়াকে অবলম্বন কবে, যাকে আমরা বলি 'ওদিসি' (ভ্রমণ/যাত্রা), তাব কাব্য গড়ে তুললেন।^৩ ইলিয়াদ সম্পর্কেও তা সত্য। অগ্ন্য অনুকবণাত্মক শিল্পেও যেমন প্রত্যেকটি অনুকবণের একটি মাত্র বিষয়, কাহিনীর ক্ষেত্রেও তাই, কাবণ এটি একটি ক্রিয়ার অনুকবণ—সেই ক্রিয়াটি হবে একক এবং সমগ্র, তাব অগ্ন্য অংশগুলি এমনভাবে সাজানো হবে যে, তাদের একটিকেও যদি পবিবর্তিত কবা হয়, বা পবিত্যাগ কবা হয়, তাহলে সমস্ত কাহিনীটিই হবে বিচ্যুত ও বিধ্বস্ত, কাবণ যদি কোন ঘটনার উপস্থিতি বা অনুপস্থিতি কাহিনীর মধ্যে পার্থক্য সৃষ্টি না কবে, তাহলে বুঝতে হবে তা কাহিনীর সমগ্রতাব যথার্থ অঙ্গ নয়।

১-২ হেরাক্সেইদা বা থেসেইদা কাব্যের পবিচয় অজ্ঞাত।

৩ ওদিসি-মহাকাব্যের ঐক্য সম্বন্ধে আবিষ্টটল আবো বলেছেন সপ্তদশ পবিচ্ছেদে। ত্রয়োবিংশ পবিচ্ছেদে হোমারের মহাকাব্যের গঠনের ঐক্য সম্বন্ধে আবিষ্টটল মন্তব্য কবেছেন।

[ইতিহাস ও কাব্য]

এতক্ষণ যে আলোচনা হল তাব থেকে স্পষ্ট হয়েছে যে যা সত্যি সত্যি ঘটেছে তা বর্ণনা কবাই কবির কাজ নয়, বরং যা ঘটা সম্ভব^১ বা অনিবার্য তাব বর্ণনা কবাই কবির কাজ। কবি আব ঐতিহাসিকের পার্থক্য এই নয় যে একজন পড়ে লেখেন আব একজন লেখেন গড়ে—হেবোদোতুস-এব লেখা পড়ে পবিবর্তিত কবা সম্ভব—কিন্তু গড়েই লেখা হোক আব পড়েই লেখা হোক, তাঁব বচনা ইতিহাস। আসল পার্থক্য হল যে একজন বলেন যা ঘটে গেছে তাব কথা, আব একজন বলেন তাব কথা যা ঘটা সম্ভব। এইজন্যই^২ কাব্য ইতিহাসেব চেয়ে বেশী দার্শনিক এবং বেশী গভীর,^৩ কাব্য ইতিহাস বলে নির্দিষ্ট তথ্যেব কথা, আব কাব্য বলে সার্বজনীন সত্য।^৪

সার্বজনীন সত্য বলতে আমি বোঝাচ্ছি এমন কিছু একধবণেব লোক যা কবতে বা যা বলতে বাধ্য। সেটাই হল কাব্যেব লক্ষ্য, যদিও কাব্য চবিত্রগুলিব বিশেষ বিশেষ নাম দেয়। আব বিশেষ তথ্য (বা নির্দিষ্ট তথ্য) হল যেমন আলকিবিয়াদেস^৫ কী কবেছিল বা

১ এই বিখ্যাত লাইনটিব মূল *οὐδὲ καὶ φιλοσοφώτερον καὶ σπουδαιότερον ποιησὶς ἱστορίας ἐστὶν ἢ μὲν γὰρ ποιητοὶς μᾶλλον τὰ καθ' ὅλου ἢ 'δ' ἱστορία τὰ καθ' ἑκάστου λέγει*।

২ *σπουδαιότερον* 'গভীরতর': *φαιλο'τερον* 'লঘুতর' শব্দটিব বিপরীত। বাইওয়াটার এ প্রসঙ্গে স্মরণ কবিষে দিয়েছেন যে প্লেটো *σπουδαίος* কথাটি ব্যবহার কবেছেন 'গুরুত্বপূর্ণ' অর্থে, *φαιλος* (তুচ্ছ) বা *γελος* (হালুকা)-ব বিপরীত অর্থে।

৩ আলকিবিয়াদেস (৭ ৫৫০-৪০৪ খ্রী পূ) এথেন্সেব সেনাধ্যক্ষ, স্পার্টানদের কাছে নিজেব দেশেব প্রতি বিশ্বাসঘাতকতা কবেছিলেন। পেনোপনেশিয়ান যুদ্ধেব শেষে তাঁকে ক্ষমা কবা হয় কিন্তু তিনি শেষ পর্যন্ত পারসিকদের কাছে শরণার্থী হন।

তাৰ কী হযেছিল। কমেডিতে এ ব্যাপাবটা খুব স্পষ্ট, কমেডি
 ৰচয়িতাৰা সম্ভাব্য ঘটনা দিয়ে তাদেৰ কাহিনী নিৰ্মাণ কৰেন, তাৰপৰ
 যে নাম ইচ্ছে সেই নাম বসিয়ে দেন, আগেকাৰ দিনেৰ বিদ্ৰূপকাহিনী
 ৰচয়িতাদেৰ মত ব্যক্তিবিশেষেৰ কথা লেখেন না।^১ অন্ত্যপক্ষে
 ট্ৰাজেডিতে থাকে প্ৰকৃত নাম। কাৰণ হল, যা সম্ভাব্য তাই বিশ্বাস-
 যোগ্য। যা ঘটে নি তাৰ সম্ভাব্যতায় আমবা বিশ্বাস নাও কবতে
 পাবি, কিন্তু যা ঘটেছে তা অবশ্যই বিশ্বাসযোগ্য, কাৰণ সম্ভব না
 হলে ঘটল কী কৰে। যাই হোক অনেক ট্ৰাজেডি আছে যেখানে
 একটী কি দুটি প্ৰসিদ্ধ নাম থাকে, বাদবাকী সব কাল্পনিক। অনেক
 সময় আবাব কোন কোন ট্ৰাজেডিতে সব নামই কাল্পনিক ব্যক্তিব,
 যেমন আগাথোন^২-এব আনথেউস^৩ নামক ট্ৰাজেডিতে। এখানে
 সব চৰিত্ৰই কাল্পনিক, কিন্তু নাটকটি কম উপভোগ্য নয়। কাজেই
 যদিও প্ৰচলিত গল্পই বেশীৰ ভাগ ট্ৰাজেডিৰ বিষয়বস্তু, তবু প্ৰচলিত
 গল্প যে অবলম্বন কৰতেই হবে এমন কোন বাধাবাধকতা নেই।
 বাস্তবিকই, তা কবাব মানেও হয় না, কাৰণ পৰিচিত গল্প সকলেবই
 পৰিচিত নয়—কিছু লোকেৰ পৰিচিত—কিন্তু সকলেবই উপভোগ্য।^৪

- ১ নিছক ব্যঙ্গবিদ্ৰূপ ৰচনা যাঁবা কবতেন তাদেৰ লক্ষ্য
 ব্যক্তিবিশেষ। কিন্তু কমেডি উন্নততৰ শিল্প, সেখানে ব্যক্তি লক্ষ্য
 নয়, কাহিনী নিৰ্মাণই প্ৰধান। গ্ৰাৰ অবশ্য বলেছেন যে, উৎকৃষ্ট
 কবিৰ হাতে একটী ‘টাইপ’ চৰিত্ৰ ব্যক্তিত্বসম্পন্ন চৰিত্ৰে যে পৰিণত
 হাত পাবে সে কথা আৰিস্টটল খেয়াল কৰেন নি।
- ২ আগাথোন (৭ ৪৪০-৪০১ খ্ৰী পূ) এথেন্সেৰ ট্ৰাজেডি-ৰচয়িতা,
 এউৰিপিদেসেৰ সমসাময়িক। আৰিস্তোফানেস তাঁকে নাটকেৰ
 মধ্যে বাঙ্গ কৰেছেন। প্লেটোৰ ‘সিম্পোচিয়াম’ গ্ৰন্থে তাঁৰ উল্লেখ
 আছে।
- ৩ *Alce* বাইওষাটান ও ফাইফেৰ মতে এটি কোন কাল্পনিক নাম।
 শব্দটি *allos* (ফুল) হতে পাবে, কিন্তু কোন গ্ৰীক ট্ৰাজেডিৰ নাম
 ‘ফুল’ না-হওযাই সম্ভব।
- ৪ ফাইফেৰ মন্তব্য স্মৰণীয় : গ্ৰীক ট্ৰাজেডিগুলি কেন কয়েকটি প্ৰচলিত
 গল্প নিয়ে গড়ে উঠত তাৰ কাৰণ আছে এব উপপত্তিৰ ইতিহাসে।

এই আলোচনা থেকে বোঝা যাচ্ছে যে পঞ্চাশখণ্ড জন্তু নয়, কাহিনীগঠনের জন্তুই লোকে কবি আখ্যা পায়, কাবণ কবির পৰিচয় অনুকৰণ ক্ষমতায়, ক্ৰিয়াৰ অনুকৰণে। যদি ধৰা যায় যে যা ষটে গেছে এমন ঘটনাবই তিনি অনুকৰণ কৰেহেন, তাহলেও তিনি কবি। কাবণ একটা ঐতিহাসিক ঘটনাৰ ঘটনা হিশেবে সম্ভাব্যতা ও অনিবাৰ্যতা সম্বন্ধে সন্দেহ কৰাৰ কোন কাবণ নেই। আব সেজন্তেই তিনি ‘কবি’।

[বিভিন্ন শ্ৰেণীৰ কাহিনী]

সমস্ত বকম সবল কাহিনী^১ ও ক্ৰিয়াৰ মध्ये সবচেয়ে নিকৃষ্ট হল উপকাহিনীতে ভবা কাহিনী। উপকাহিনীতে ভবা কাহিনী বলতে বোঝাচ্ছি যেখানে উপকাহিনীগুলিৰ মধ্যে কোন সম্ভাব্য বা অনিবাৰ্য যোগসূত্র নেই।^২ এবকম কাহিনী নিকৃষ্ট কবিৰা বচনা কৰেন তাঁদেব প্ৰতিভাৰ দৈন্তেৰ জন্তে, আব ভালো কবিৰাও কৰেন অভিনেতাৰ তুষ্টি কৰাৰ জন্তে। প্ৰতিযোগিতাৰ জন্তু নাটকগুলি লেখা হয়, ফলে ভালো কবিৰাও তাঁদেব কাহিনীগুলিকে বহুদূৰ প্ৰলম্বিত কৰেন, তাৰ ফলে ঘটনাক্ৰমেৰ মধ্যে বিকৃতি

এই উৎপত্তিৰ সঙ্গে জড়িত ধৰ্মীয় আচাৰ আচৰণ। ট্ৰাজেডিৰ অন্যতম কাজ ছিল প্ৰাচীন কথা (*μυθος*)-গুলিৰ ব্যাখ্যা। আৰিস্টটল সে কথা এখানে বলেন নি।

- ১ পৰেৰ পৰিচ্ছেদে ব্যাখ্যা কৰা হযেছে। সাধাৰণত আৰিস্টটল পৰিভাষা ব্যবহার কৰাৰ সঙ্গে সঙ্গেই তাৰ ব্যাখ্যা কৰেন। এখানে করেন নি। স্বীকৃত পাঠ আছে *ἀπλυν* Tyrwhitt-এৰ মতে এ জায়গায় *ἄλλων* পাঠ গ্ৰহণ কৰা উচিত। তাৰ মানে হবে ‘সব কাহিনীৰ মধ্যে’।
- ২ উপকাহিনীভবা কাহিনীৰ সঙ্গে ইতিহাসেৰ মিল আছে—কাবণ এখানে ঘটনাৰ মাধ্যম কোন অনিবাৰ্য যোগসূত্র নেই। এই পৰিচ্ছেদেৰ গোড়াতেই আৰিস্টটল একথা বলেছেন—*τὰ δυνάτὰ κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ τὸ ἀναγκαῖον* (এই প্ৰসঙ্গে দ্ৰষ্টব্য চতুৰ্বিংশ পৰিচ্ছেদ)।

ঘটে। অথচ, ট্রাজেডি তো শুধু একটা সমগ্র ক্রিয়াব অনুকরণ মাত্র নয়, তা হল ভয় ও ককণা জাগিয়ে তোলাব ঘটনা। তা সম্ভব হয়, যখন ঘটনাক্রমের মধ্যে থাকে একটা অপূর্বতা। যান্ত্রিকভাবে বা দৈবাৎ না ঘটে, (যুক্তিসঙ্গতভাবে) ঘটলে সৃষ্টি হয় অপকৃপত্বের। এমনকি দৈবাৎ যে সব ঘটনা ঘটে তাদেরও অপকৃপত্ব অনেক বেশী হয়, যদি তাদের মধ্যে থাকে একটা আপাত পবিকল্পনা। যেমন যে লোকটি মিতুস-এব মৃত্যুব জন্ম দায়ী, যখন একটি উৎসবে তাব ওপরে আর্গোসেব মিতুসেব মূর্তিটি ভেঙে পড়ল এবং লোকটিব মৃত্যু হল—এই ঘটনাকে নিতান্তই অর্থহীন আকস্মিক ঘটনা বলা যায় না। এই ধরণেব কাহিনী অবশ্যই অল্প কাহিনীৰ চেয়ে উৎকৃষ্ট।

১০

[সবল ও জটিল কাহিনী]

কোন কোন কাহিনী সবল, কোন কোন কাহিনী জটিল^১। কাহিনী যে ক্রিয়াব অনুকরণ কবে সে ক্রিয়াও তাই—কোনটি সবল, কোনটি জটিল। ‘সবল ক্রিয়া’ অর্থে আমি বোঝাচ্ছি, আমাদের পূর্বে উল্লেখিত সংজ্ঞা অনুসারে^২ যে ক্রিয়া একক এবং অবিচ্ছিন্ন, যাব মধ্যে অবস্থাব পবিবর্তন ঘটে ‘বিপ্রতীপতা’^৩ এবং ‘উদ্ঘাটন’^৩ ছাড়াই। আব জটিল ক্রিয়া হল যেখানে অবস্থাব পবিবর্তন এবং বিপ্রতীপতা বা উদ্ঘাটন, কিংবা উভয়েই উপস্থিত। এ সমস্ত অবশ্য কাহিনীৰ গঠন থেকেই স্বাভাবিক ভাবে উদ্ভূত হবে, যাতে কবে পবেব ঘটনাকে মনে হয় আগেব ঘটনাব অনিবার্য ফলশ্রুতি।

১ πεπλεγμενος (জটিল)।

২ দ্রষ্টব্য সপ্তম ও অষ্টম পবিচ্ছেদ

৩ দ্রষ্টব্য একাদশ পবিচ্ছেদ।

কারণ একটি ঘটনা আৰু একটি ঘটনাবই অনিবাৰ্য ফল, আৰু
একটি ঘটনা আৰু একটি ঘটনাব পৰিবৰ্তী—এই দুটো ব্যাপাৰে
মধ্যে আকাশ-পাতাল পাৰ্থক্য।

১১

[বিপ্ৰতীপতা ও উদ্ঘাটন]

বিপ্ৰতীপতা, আগেই বলেছি,^১ একটি ঘটনাব বিপৰীত মুখে
পৰিবৰ্তন। তবে এই পৰিবৰ্তন হবে হয় সম্ভাব্য, নয় অনিবাৰ্য।
যেমন ধৰা যাক, ওয়দিপুস নাটকে, দূত ওয়দিপুসেৰ জন্মবৃত্তান্তেৰ
আসল খবৰটি ব'লে ওয়দিপুসেৰ মনে তাঁৰ মা সম্পৰ্কে যে
আশঙ্কা ছিল তা দূৰ কৰতে চাইছেন, কিন্তু তাৰ ফল হল একেবাবে
উল্টো।^২ সেইবকমই লুঙ্কেউস^৩ নাটকে দেখা গেল একটি লোককে
বধ কৰাৰ জন্তু আনা হল, দানাউস তাকে মাৰাৰ জন্তু অনুসৰণ
কৰল, কিন্তু ঘটল ঠিক উল্টো ঘটনা, দানাউস মাৰা গেল আৰু সেই
লোকটি পালাল। উদ্ঘাটন^৪, শব্দটি থেকেই বোঝা যাচ্ছে, এও
একটা পৰিবৰ্তন, অজ্ঞানতা থেকে জ্ঞানে, ভালোবাসা থেকে ঘৃণায়,

১ সপ্তম পৰিচ্ছেদ দ্ৰষ্টব্য।

২ দূত এসে খবৰ দিল যে কবিন্থেৰ বাজা মাৰা গোছেন। ওয়দিপুস
দৈববাণী শুনেছিলেন যে তিনি পিতাকে হত্যা ও মাতাকে বিবাহ
কৰবেন, সেই ভয়ে তিনি কবিন্থ ছেড়ে এসেছিলেন। দূতের খবৰে
তিনি স্বস্তি পেলেন। তবু কবিন্থে ফিৰতে সাহস হয় না, কাৰণ
দৈববাণীৰ দ্বিতীয় অংশ। দূত তখন তাঁৰ সেই আশঙ্কা দূৰ কৰাৰ
জন্তু জানাচ্ছেন যে কবিন্থেৰ রাজা আসলে তাঁৰ পিতা নন। কিন্তু
এই সংবাদে আশ্বস্ত হ'বাৰ বদলে ওয়দিপুসেৰ মনে নতুন চিন্তাৰ উদয়
হল, তাৰ ফলে শেষ পৰ্যন্ত উদ্ঘাটিত হল ভয়ঙ্কৰ রহস্য।

৩ সঠিক জানা যায় নি কে এই নাটকেৰ রচয়িতা। কেউ কেউ বলেন
যে থেওদেকতেস এই নাটক লিখেছিলেন।

৪ *anaglyphos* শব্দটিৰ জন্তু উদ্ঘাটন শব্দটি ব্যবহাৰ কৰছি।
এখানে এটি পৰিভাষা হিচাবে ব্যবহৃত হল।

সৌভাগ্য থেকে ছুৰ্ভাগ্যে। উদ্ঘাটন তখনই খুব ফলপ্ৰসূ হ'ব, যখন তা বিপ্ৰতীপতাৰ সঙ্গে সঙ্গে ঘটে। যেমন ওয়দিপুস নাটকে। অনেক ধৰণেৰ উদ্ঘাটন আছে—কোন বস্তু সম্বন্ধে বা কোন ব্যাপাৰ সম্বন্ধে জ্ঞান, কিংবা একজন একটা কাজ কৰেছে কি কৰে নি এমন জ্ঞান। কিন্তু কাহিনীৰ পক্ষে এবং ক্ৰিয়াৰ পক্ষে সবচেয়ে গুৰুত্বপূৰ্ণ উদ্ঘাটন হল, যেমন আগে বলেছি, (যে কাজ থেকে পৰিবৰ্তন আসে)। কাৰণ এ বকম উদ্ঘাটন এবং ভাগ্যেৰ পৰিবৰ্তন কৰুণা কিংবা ভয় জাগিয়ে তোলে। আৰু আমাদেৰ দিবেচনায় এইবকম ঘটনাৰ বৰ্ণনাই ট্ৰাজেডিৰ লক্ষ্য। তাছাড়া (উদ্ঘাটনেৰ ফলেই) কাহিনীৰ সমাপ্তি সম্ভব সুখে কিংবা দুখে। উদ্ঘাটন ছুটি মানুষেৰ মধ্যকাৰ ব্যাপাৰ, এক চৰিত্ৰ হয়ত আৰু একজনকে জানছে, কিন্তু অগ্ৰজন হয়ত তাকে আগে থেকেই জানে। কিন্তু কখনও কখনও দুজনেই দুজনকে চিনে নেয। যেমন চিঠি পাঠানোৰ ফলে ওবেস্‌তেস ইফিগেনেইয়াকে জানল, তাৰ সম্বন্ধে তাৰ উদ্ঘাটন হল, কিন্তু ইফিগেনেইয়াৰ পক্ষে ওবেস্‌তেসকে চিনে নেবাৰ জ্ঞান আৰু একটি 'উদ্ঘাটনেৰ' প্ৰযোজন।^১

তাহলে, দেখা যাচ্ছে কাহিনীৰ দুটা (প্ৰধান) অংশ হল বিপ্ৰতীপতা ও উদ্ঘাটন। আৰু তৃতীয় হল যন্ত্ৰণা।^২ প্ৰথম দুটি অংশৰ ব্যাখ্যা কৰা হৈছে। যন্ত্ৰণা বলতে বুঝতে হ'বে ধ্বংসাত্মক ও বেদনাকৰ ঘটনা, যেমন বঙ্গমঞ্চৰ ওপৰে মৃত্যু, প্ৰচণ্ড ব্যথা, আহত হওয়া ইত্যাদি।

১১

[ট্ৰাজেডিৰ বহিৰঙ্গ]

ইতিপূৰ্বেই ট্ৰাজেডিৰ বিভিন্ন অঙ্গৰ কথা বলেছি।^৩ সংখ্যাৰ দিক থেকে দেখলে, অৰ্থাৎ সে সব অংশকে স্বতন্ত্ৰভাবে দেখা যায়

১ এউৰিপিদেসেৰ তাউৰিস-এ ইফিগেনেইয়া নাটক দ্ৰষ্টব্য।

২ *πῶρος* 'যন্ত্ৰণা'—বিপ্ৰতীপতা ও উদ্ঘাটনেৰ মতই মূল কাহিনীৰ অংশমাত্ৰ, সেই অৰ্থে ক্ৰিয়া বা *πρᾶξις*-এৰ অন্তৰ্গত।

৩ দ্ৰষ্টব্য ষষ্ঠ পৰিচ্ছেদ।

এমন অংশগুলি হল : প্রোলোগ, এপেইসোদ, এক্সোদ, কোবাস, গান আব পাবোদ এবং স্তাসিমোন।^১ সব ট্রাজেডিতে এগুলি আছে, এছাড়া কোন কোন ট্রাজেডিতে আছে অভিনেতাদের গান এবং কোম্মোই। কোবাসের আবির্ভাবের আগে যা কিছু সবই প্রোলোগ, এপেইসোদ হল দুটি সম্পূর্ণ-কোবাস গানের মধ্যবর্তী অংশ। এক্সোদ হল ট্রাজেডির সেই অংশ যার পবে কোন কোবাসের গান থাকে না, পাবোদ হল কোবাসের প্রথম উক্তি আব স্তাসিমোন হল ত্রোখী বা আনাপায়েস্তে লেখা নয় এমন কোবাসের গান।^২ আব কোম্মোস (কোম্মোই) হল এক শোকসংগীত, সেই সংগীত অভিনেতাবা এবং কোবাসের দল সকলে মিলেই গায়।

ট্রাজেডির অঙ্গের কথা আগে বলেছি, সে অঙ্গগুলি ট্রাজেডির অন্তরঙ্গ, এগুলি বহিঃঙ্গ।

১৩

[ভাগ্যের পরিবর্তন]

এতক্ষণ আমবা যা বললাম, তাবপবে আমাদের আলোচ্য বিষয় একটি কাহিনী নির্মাণের লক্ষ্য কী হওয়া উচিত, কী পবিত্যাগ কবা উচিত এবং কীভাবে ট্রাজেডি তাব উদ্দেশ্য সিদ্ধ কবতে পাবে। আমবা মনে কবি, উৎকৃষ্ট ট্রাজেডির কাহিনী সবল কাহিনী হবে না। হওয়া উচিত জটিল, তাব বিষয়বস্তু হবে ভয় বা ককণা উদ্বেককাবী, কারণ তাই ট্রাজেডির অঙ্কবণের বিষয়। কাজেই স্পষ্টতই একজন উৎকৃষ্ট মাণুষের সৌভাগ্য থেকে সর্বনাশে পবিবর্তন দেখানো ঠিক হবে না, কারণ তা ত্রাসসঞ্চারীও নয়, ককণাকবও নয়, তা শুধু আমাদের আহত কবে। আবাব ছুই ব্যক্তিকেও দুর্ভাগ্য থেকে সৌভাগ্যে পবিবর্তিত দেখানোও ঠিক হবে না, কারণ তাব মধ্যে

১ *πρὸ λόγος, ἐπεισόδιον, ἔξοδος Χορικόν, παραδός, δῦσιμον*

২ সমস্ত গ্রীক ট্রাজেডি সম্বন্ধে এ মন্তব্য সত্য নয়। তবে আরিস্টটলের সমকালের পক্ষে এই মন্তব্য সম্ভবত যথার্থ। প্রবেশ ও প্রস্থানের সময়ের কোরাস ছাড়া আর সব কোরাস সম্বন্ধেই ‘স্তাসিমোন’ কথাটি ব্যবহার করা চলে।

ট্রাজেডির সামান্যতম স্পর্শও নেই, আমাদের স্বাভাবিক অহুভূতির^১ কাছে তাব কোন আবেদন নেই, আব তা ত্রাস বা কৰুণা কিছুই সঞ্চাব কবে না। আবাব অতি খাবাপ লোকেব খুব ভালো অবস্থা থেকে খুব খাবাপ অবস্থায় পবিবৰ্তন দেখানোও ঠিক হবে না, সে বকম পবিবৰ্তন হয়ত আমাদের অহুভূতির কাছে আবেদন কবতে পাবে, কিন্তু তা ত্রাস বা কৰুণাব উদ্বেক কববে না। যে লোকেব ছুঁদশা হওয়া উচিত নয় তাব ছুঁদশা ঘটলে তাব জগ্ৰই আমবা কৰুণা বোধ কবি, আমাদেরই মত কাবো একজনেব জগ্ৰ ভয় হয়। কিন্তু এখানে এ ছুটোব একটাও খাটে না। তাহলে বাকী থাকে মধ্যপন্থা। এমন একজন লোককে নিতে হবে যে ন্যায়নিষ্ঠা ও ধার্মিকতায় একেবাবে নিষ্কলঙ্ক নয়, আবাব কোন অগ্ৰায় বা অসাধুতাব জগ্ৰ তাব পতন হয় নি, তাব পতন হয়েছে কোন একটি ক্রটিব^২ ফলে। সে ওয়দিপুস, থুয়েস্‌তেস্‌ বা ঐ ধবণেব সম্ভ্রান্তকুলেব বিখ্যাত লোকদেব মতই সম্ভ্রান্ত বা খ্যাতনামা ব্যক্তি হবে।

১ *φιλάνθρωπον* শব্দটির অনুবাদ একটু কঠিন। আক্ষবিক অর্থে ‘মানবিক প্রীতি’। Philanthropy কথাটা এব সঙ্গে যুক্ত। বাইওয়াটাব অনুবাদ কবেছেন ‘human feeling’, ফাইফ কবেছেন শুবু ‘feeling’, আব বুচাব কবেছেন ‘moral sense’। প্রকৃতপক্ষে এখানে আবিস্টটল যে নৈতিক বোধেব কথা বলেন নি তা জোব কবে বলা যায় না।

২ *αμαρτία* শব্দটির মানে ভুল বা ক্রটি। পবে অবশ্য শব্দটি ‘পাপ’ অর্থে ব্যবহৃত হয়েছে, বিশেষত নিউ টেস্টামেন্টে। আবিস্টটল তাঁর নীতিশাস্ত্র গ্রন্থে ‘হামারতিয়া’-ব ব্যাখ্যা প্রসঙ্গে বলেছেন যে এ চাবিত্রিক অসাধুতা বা নীচতাজাত ক্রটি নয়, অজ্ঞানতাজনিত ক্রটি। এই প্রসঙ্গে দ্রষ্টব্য, E R Dodd, ‘On Misunderstanding the Oedipus Rex’, *Twentieth Century Interpretations of Oedipus Rex*, ed Michael J O’Brien,

৩ থুয়েস্‌তেস না জেনে তাঁর সন্তানদের মাংস বেয়েছিলেন এবং পরে ঈর গর্বে তাঁর একটি সন্তান হয়েছিল তিনি ছিলেন থুয়েস্‌তেস-এরই কন্যা। বলা বাহুল্য, এ ঘটনা ঘটেছিল যেহেতু তিনি জানতেন না যে মেয়েটি তাঁব নিজের মেয়ে।

[আদৰ্শ কাহিনী]

আদৰ্শ কাহিনীতে থাকবে একাটি কথাবস্তু^১, দুটি নয়, পৰিবৰ্তন হ'বে দুৰ্দৰ্শা থেকে সৌভাগ্যে নয়, বৰং ঠিক তাৰ উল্টো, (পৰিবৰ্তনৰ) কাৰণ হ'বে চৰিত্ৰটিৰ কোন দুষ্কাৰ্য্য নয়, বৰং, চৰিত্ৰেৰ কোন একাটি ত্ৰুটি, এবং আগে যা বুলিছি সেই বৰমেৰ চৰিত্ৰ, তাৰ থেকে খাপ নয়, তাৰ থেকে ভালো হলেই ভালো। যা লেখা হ'য়েছে তাৰ থেকেই (আমাৰ কথাৰ) সমৰ্থন পাওযা যাবে। প্ৰথমে কবিৰা যে কোন কাহিনীই গ্ৰহণ কৰতেন, কিন্তু বৰ্তমানে শ্ৰেষ্ঠ ট্ৰাজেডিগুলি বৰ্চিত হ'য়েছে কয়েকটি পৰিবাবকে কেন্দ্ৰ ক'ৰে, যেমন ওয়ডিপুস, আলক্ৰমায়েওন, ওবেস্‌তেস্, মেলেয়াগেৰ, থুয়েস্‌তেস্, তেলেফুস ইত্যাদি যাঁৰা ভয়াবহ ঘটনায় অংশ নিয়েছেন কিংবা ভয়ঙ্কৰ যন্ত্ৰণা ভোগ কৰোছন। কাজেই শ্ৰেষ্ঠ ট্ৰাজেডিৰ কাহিনীৰ গঠন হল এইবকম।

যে সব লোক এউৰিপিদেসেৰ ট্ৰাজেডি এই ধৰণেৰ এবং তাৰ শেষ দুঃখময় ব'লে সমালোচনা কৰেন তাঁৰা ভ্ৰান্ত। আমি দেখিয়েছি যে (এই বকম ট্ৰাজেডিৰ গঠনই) ঠিক। এৰ প্ৰমাণও যথেষ্ট : বঙ্গমঞ্চে এবং প্ৰতিযোগিতায় যখন তাঁৰ নাটকগুলি সুন্দৰভাবে অভিনীত হয়, তখন সেগুলিই সবচেয়ে ট্ৰাজেডিৰ গুণায়িত। যদিও এউৰিপিদেস প্ৰযোজনাৰ^২ ব্যাপাবে অতি নিকৃষ্ট, তবু তিনিই নিঃসন্দেহে ট্ৰাজেডিৰ কবিদেৰ মধ্যে শ্ৰেষ্ঠ।^৩ এৰ পৰে অনেকে দ্বিকাহিনীকে অৰ্থাৎ যে

-
- ১ মূলে আছে *ἀπλοῦς*, যাৰ অৰ্থ অন্যত্ৰ 'সবল'। এখানে এটি দ্বিমুখী (*διπλοῦς*) শব্দেৰ বিপৰীত অৰ্থে ব্যবহৃত।
 - ২ প্ৰযোজনা : *οἰκονομεῖ* বাইওযাটাবেৰ মতে সাহিত্য সমালোচনায় এই শব্দটিৰ এই প্ৰথম প্ৰয়োগ।
 - ৩ এউৰিপিদেস বিভিন্নভাবে সমালোচিত হ'য়েছেন। দ্ৰষ্টব্য চতুৰ্দশ, পঞ্চদশ, ষোড়শ, অষ্টাদশ এবং পঞ্চবিংশ পৰিচ্ছেদ।

ধবণেৰ কাহিনী দেখি ওদিসিতে, যেখানে শেষে ভালোবা পুবন্ধত
এবং মন্দবা দণ্ডিত—প্রথম স্থান দেন। আসলে এই ধবণেৰ
কাহিনীকে শ্রেষ্ঠ বলাব কাৰণ দৰ্শকেৰ ভাবাকুলতা^১। কবিৰা দৰ্শকেৰ
ইচ্ছাৰ দ্বাৰা চালিত হন মাত্ৰ। কিন্তু যথার্থ ট্রাজেডিৰ আনন্দ
এখানে নেই, এ হল কমেডিৰ লক্ষণ। { কাহিনীৰ শুকতে যাঁবা
পবস্পৰ শত্ৰু, যেমন ওবেসুতেস্ এবং আয়সিস্থুস, তাঁবা শেষ
পর্যন্ত কেউ বাবো গায়ে হাত তুললেন না, গলাগলি কৰে বেবিয়
গেলেন^২। }

১৪

[কৰুণা ও ভয়]

কৰুণা ও ভয় কখনও উদ্ভিত হয় দৃশ্য থেক^৩। কখনও নাটকেৰ
গঠন ও কাহিনীবিঘাস থেক—আব মোটিই হল কাম্য, মোটিই
উৎকৃষ্ট শিল্পীৰ পৰিচায়ক। কাহিনীৰ বিঘাস হবে এমন ভাবে
যে নাটক না দেখে, শুবু ঘটনাটি শুনেই একজনেৰ মনে জাগে
আতঙ্ক ও কৰুণা। ওয়দিপুস-এব কাহিনীতে আছে এই গুণ।
দৃশ্যেৰ সাহায্যে ভয় ও কৰুণা জাগানো শিল্পেৰ দিক থেক
নিকৃষ্টতৰ, যদিও বেশী ব্যয়সাপেক্ষ। আব যে সব নাটকে দৃশ্যেৰ

১ ἀσθένεια ‘দুৰ্বলতা’।

২ বন্ধনীভুক্ত লাইনটি এল্‌স্ তাঁব অনুবাদে পৰিত্যাগ কৰেছেন।
লাইনটি অবশ্যই খাপছাড়া। কিন্তু যেহেতু ক্যাসেলেৰ সংস্কৰণে
লাইনটি আছে, সেজন্য এটিকে আমি বন্ধনীৰ মধ্যে রাখলাম।

৩ এউমেনিদেস নাটকে ‘ফিউরিজ’ (Furies)-দেব ভয়াবহ আবিৰ্ভাব
দেখে কোন কোন দৰ্শক মূৰ্ছিত হয়ে পড়েছিলেন এমন শোনা যায়।

সাহায্যে ভয় জাগানো হয় না, হয় শুধু বিষ্ময়, তাদের মধ্যে ট্রাজেডির কোন গুণ নেই।^১

(মনে বাখতে হবে) আমবা ট্রাজেডিতে নানাবকম আনন্দ সন্ধান কবি না, কবি শুধু সেই বিশেষ আনন্দের, যা বিশেষভাবে ট্রাজেডির আনন্দ। ট্রাজেডির কবির লক্ষ্য হল অনুকরণের সাহায্যে সেই আনন্দ সৃষ্টি করা যা ভয় ও ককণার থেকে জন্ম নেয়, আব কবি তা সৃষ্টি কববেন কাহিনীর সাহায্যে। কাজেই বোঝা দবকাব কোন ধরনের ঘটনা ভয় ও ককণার জন্মদাতা। এই ধরনের ঘটনা ঘটবে তাঁদেরই মধ্যে যাঁরা হয় পবম্পবের শত্রু, অথবা মিত্র, অথবা ছোটোব কোনটাই নন। যদি শত্রুতে শত্রুতে ঘটনা হয় তাহলে তাব মধ্যে কাজ বা উদ্দেশ্যেব দিক থেকে ককণাব কিছু নেই, যদি না অবশ্য (কেউ) বলেন যে ছুঁথ মাত্রেই ককণাব উৎস। আবার লোকগুলি যদি বন্ধুও না হয়, শত্রু ও না হয়, তাহলেও একই কথা। কিন্তু যখন বন্ধুতে বন্ধুতে (সংঘর্ষেব ফলে) আসে হৃদশা, যেমন ভাই ভাইকে, পুত্র পিতাকে, মা সন্তানকে, সন্তান মাকে হত্যা কবছে কিংবা হত্যা কবতে চাইছে, কিংবা অনুকম কিছু কবতে চাইছে—(তখন যা ঘটে) তাই হল আমাদের পক্ষে মূল্যবান ঘটনা।

প্রচলিত কাহিনীগুলিকে পবিবর্তিত করা ঠিক নয়, যেমন ধবা যাক, ক্লুতায়ম্নেসত্রা ওবেস্তেস এব দ্বাবা নিহত হচ্ছেন কিংবা আলক্‌মায়ওন এবিফুলে-কে হত্যা কবছে। কবি দেখাবেন উদ্ভাবনী শক্তি এবং প্রচলিত কাহিনীর নিপুণ ব্যবহাব।

-
- ১ অষ্টাদশ পবিচ্ছেদেও আবিষ্টল এই সব দৃশ্যনির্ভব নাটকের কথা বলেছেন। গ্রীক ট্রাজেডির শ্রেষ্ঠত্ব তার নাট্যগুণে, তার কাব্যগুণে, রঙ্গমঞ্চের ওপর দর্শক চক্ষুবজ্জক ঘটনা সৃষ্টিতে নয়। ব্যবসায়িক নাট্য প্রযোজনায় প্রায়ই চমকপ্রদ ঘটনাব দ্বারা দর্শকদের চমৎকৃত করার চেষ্টা করা হয়—আরিষ্টটল তাদের বিশেষ সম্মান দিতে রাজী নন।

নিপুণ ব্যবহার বলতে কি বোঝায় তাব ব্যাখ্যা করা দরকার। প্রাচীনেবা যেভাবে তাঁদের চবিত্তগুলি তৈরী কবেছিলেন সেইভাবেই সচেতনভাবে, সমস্ত তথ্য সম্বন্ধে জ্ঞান নিয়েই, ঘটনাগুলি সাজানো যেতে পারে, যেমন এডুবিপিদেসের মেদেয়া নাটকে সন্তান হত্যাব ঘটনা। কিংবা ঘটনাব ভয়াবহতা না বুঝেও তাবা কাজ কবতে পারে, এবং পবে সেই ঘটনাব তাৎপর্য বুঝতে পারে, যেমন সোফোক্লেস-এব ওয়দিপুস। এগুলি অবশ্য নাটকেব বাইবেব ঘটনা^১। কিন্তু নাটকেব মধ্যেও এমন ঘটনা ঘটতে পারে, যেমন আসতুদামাস^২-এব লেখা আল্‌ক্‌মাইওন নাটকে, কিংবা তেলোগোনোস^৩ যেমন কবেছিল ‘আহত ওডুস্‌সেউস’ নাটকে। তৃতীয় পন্থা হল অজ্ঞানতা-বশত কোন কোন কাজ কবতে যাওয়া এবং কাজটি সম্পন্ন হবার আগেই কাজেব প্রকৃতি সম্বন্ধে সচেতনতা বা জ্ঞানোদয়। এগুলি ছাড়া আর কোন পথ নেই, হয় কাজটি হবে অথবা হবে না, সচেতন-ভাবেই হোক আর অজ্ঞানেই হোক।

সম্পূর্ণ সচেতনভাবে একটি কাজ কবাব জন্য প্রস্তুত হয়ে, শেষ পর্যন্ত কিছুই না কবাব মত নিকৃষ্ট ব্যাপাব আর কিছু নেই। তা আমাদের পীড়িত কবে, অথচ ট্রাজেডিব অনুভূতি জাগায় না, এবং কান যন্ত্রণাব বোধ সেখানে থাকে না। কাজেই এই ধবণেব ব্যাপাব বউ কবেন না, ছুএকটি ব্যতিক্রম অবশ্যই আছে, যেমন হায়মোন এবং ক্রেওন^৪ আন্তিগোনে নাটকে।

১ ওয়দিপুসেব পিতৃহত্যার ঘটনা নাটকেব বাইবে অর্থাৎ নাটক শুরু হবার আগেই তা সংঘটিত।

২ খৃ পূ চতুর্থ শতাব্দীর নাট্যকার।

৩ গ্রীক পুবাণ অনুসারে ওডুস্‌সেউসও কির্কি (সার্সি)-র পুত্র। অজ্ঞাতসাবে পিতাকে হত্যা কবেছিল।

৪ ক্রেওনেব পুত্র হায়মোন। হায়মোনকে মৃত্যু আন্তিগোনের সঙ্গে আলিঙ্গনাবদ্ধ অবস্থায় তাব পিতা দেখতে পায় তখন হায়মোন তববারী দিষে পিতাকে আক্রমণ করতে যান, এবং লক্ষ্যভ্রষ্ট হন, ফলে পিতাব মৃত্যু হলনা।

এবংপৰ আসে পৰিকল্পিত কাজ সম্পন্ন কৰাৰ প্ৰসঙ্গ। অজ্ঞানতা-বশত একাট কাজ কৰে পৰে সত্য জানা অনেক ভালো। কাৰণ তা আমাদেব পীড়িত কৰে না, অথচ (সত্য উদ্ঘাটনেব পৰ) আমাদেব সচকিত কৰে। সবচেয়ে শ্ৰেষ্ঠ হল অবশ্য শেষ পন্থাটি : ক্ৰেস্ফোন্তেস^১ নাটকে যেমন মেবোপে তাঁব সন্তানকে হত্যা কৰাব জগ্ৰ প্ৰস্তুত হছেন কিন্তু শেষ পৰ্যন্ত সত্য জানতে পেবে তাকে হত্যা কৰলেন না, কিংবা ইফিগেনেইয়া^২ নাটকে বোনেব ভাইকে হত্যাৰ প্ৰস্তুতি, বা হেল্লো^৩ নাটকে মা-কে পৰিত্যাগ কৰাব আগেব মুহূৰ্তেই সত্য উদ্ঘাটিত হছে।^৪

এই জগ্ৰই আগে বলেছি^৫ কেন কয়েকটি পৰিবাব নিয়ে ট্ৰাজেডি গড়ে উঠেছে। কোন চেষ্টাব ফলে নয়, প্ৰায় দৈবাৎই কবিবা আবিষ্কাব কৰেছেন কীভাবে তাঁদেব কাহিনীৰ মধ্যে এই ধৰণেব

১ এউবিপিদেসেব লেখা নাটক পোলিফোন্তেস মেসেনিয়াব ৰাজা ক্ৰেস্ফোন্তেসকে হত্যা ক'বে তাঁব ৰাজা অধিকাৰ কবেন এবং স্ত্ৰী মেবোপে-কে বিবাহ কবেন। মেবোপে তাঁব সন্তানকে অন্যদেশে লুকিয়ে বেখেছিলেন—পুত্ৰ যখন প্ৰতিশোধ নিতে ফিবে এল তখন জননী তাকে ভুলক্ৰমে হত্যা কবতে যাচ্ছিলেন কিন্তু শেষ পৰ্যন্ত তাকে চিনতে পাবলেন এবং পুত্ৰ পিতৃহত্যাৰ প্ৰতিশোধ নিতে সমৰ্থ হলেন।

২ দ্ৰঘ্টব্য একাদশ অধ্যায়।

৩ নাট্যকাব এবং নাটক সম্বন্ধে কিছু জানা যায়নি।

৪ আবিষ্টটলেব এই মন্তব্য একটু বিভ্ৰান্তিকৰ। যদি সত্য উদ্ঘাটনেব ফলে শেষ পৰ্যন্ত ভয়াবহ ক্ৰিয়াটি সম্পন্ন না হয়, তাহলে তো নাটকেব পৰিণতি হবে সুখে। অথচ তিনি সে বকম পৰিণাম-ৰমণীয় নাটককে উৎকৃষ্ট ট্ৰাজেডি বলেননি। বাইওয়াটাৰ বলেছেন
The criterion which now determines the relative value of these possible situations is a moral one their effect not on the emotions but on the moral sensibility of the audience

৫ ত্ৰয়োদশ পৰিচ্ছেদ।

ঘটনার সৃষ্টি কবতে হয়। সেই জন্য যে সব পবিবাবে এই ধৰণেব সৰ্বনাশী ঘটনা ঘটেছে তাদেব অবলম্বন কবে নাটক বচনা কবেন। ঘটনাৰ সন্নিবেশ এবং যথার্থ ধৰণেব কাহিনী সম্বন্ধে আমবা যথেষ্টই বললাম।

১৫

[চৰিত্ৰ বচনা]

চৰিত্ৰ বচনায চাৰটি ব্যাপাবে লক্ষ্য দিতে হবে। প্রথম এবং সবচেয়ে গুরুত্বপূর্ণ হল যে চৰিত্ৰটি ভালো^১ হওয়া চাই। আগেই বলেছি^২ চৰিত্ৰ পৰিস্ফুট হবে কথায় এবং কাজে, এবং তাৰ মধ্যে থাকবে একটি সিদ্ধান্ত। যদি সিদ্ধান্তটি উৎকৃষ্ট হয়, চৰিত্ৰও উৎকৃষ্ট হবে। এটি অবশ্য আপেক্ষিক ব্যাপাব, একজন লোকেব পক্ষে এক এক বকম। একটি স্ত্রী চৰিত্ৰ কিংবা ত্ৰীতদাস চৰিত্ৰও উন্নত হতে পারে—যদিও বলা হয়ে থাকে যে স্ত্রীলোক (পুরুষেব চেয়ে) নিকৃষ্টতৰ এবং ত্ৰীতদাস সম্পূর্ণভাবেই নিকৃষ্ট। দ্বিতীয় লক্ষ্য হল, চৰিত্ৰটি হবে স্বাভাবিক (বা যথাযথ)। পৌৰুষদৃশ্য চৰিত্ৰ (খুবই) সম্ভব, কিন্তু একটি নাবী চৰিত্ৰেব পাশ্বে পুরুষোচিত ভাব বা বাব্-চতুৰালি যথাযথ নয়।^৩ তৃতীয় লক্ষ্য হল চৰিত্ৰ হবে ‘অনুগত’।^৪ (এবং এই অনুগত্য) ‘ভালো’ বা ‘স্বাভাবিকতা’-ব (ধাবনা থেকে) স্বতন্ত্র। চতুর্থত চৰিত্ৰে থাকবে সঙ্গতি। মূলে

১ *ἡρωικός* শব্দটিব ব্যঞ্জনা নৈতিক দিক থেকে ‘ভালো’। এই শব্দটিই যৌশ্বৰ বিশেষণ হিসেবে ব্যবহৃত : খৃষ্ট।

২ যষ্ঠ পরিচ্ছেদ।

৩ এখানে মূল পাঠ খুব স্পষ্ট নয়।

৪ *πειτον δὲ τὸ ὁμόρον ὁμόρον* মানে ‘মতো’ জায়’ অর্থাৎ সমস্ত পদগুচ্ছেব মানে প্রবাব অনুগত, প্রথাসিদ্ধ। যেমন আখিল্লেসকে করুণচিহ্ন, কিংবা ওডুসেসউসকে নির্বোধরূপে চিত্ৰিত কবলে প্রথা বিবোধী কাজ হবে। তুলনীয় : সংস্কৃত অলঙ্কার শাস্ত্ৰেব সিদ্ধান্ত।

যদি অসঙ্গতি থাকে, সেই অসঙ্গতিৰ মধ্যও সঙ্গতি দেখাতে হবে।^১

অকাৰণ মন্দ চৰিত্ৰেৰ উদাহৰণ হল ওবেস্তুত্‌স নাটকেৰ মেনেলাওস চৰিত্ৰটি^২, অযথার্থ এবং অনুপযোগী চৰিত্ৰেৰ উদাহৰণ হল স্কুল্লা^৩ নাটকে ওত্‌স্‌সেউসেৰ বিলাপ, মেলানিস্থেৰ সংলাপ^৪, আব অসঙ্গত চৰিত্ৰেৰ উদাহৰণ হল ইফিগেনেইয়া আউলিদি নাটকেৰ ইফিগেনেইয়া, কাৰণ তাৰ প্ৰথম দিকেৰ বিনীত ভাবেৰ সঙ্কে পৰবৰ্তী আচৰণেৰ মিল নেই।^৫ ঘটনাবিন্যাসেৰ মতই চৰিত্ৰ বচনাতেও লক্ষ্য হওয়া উচিত, যা সম্ভাব্য, যা অনিবাৰ্য, যাতে ক'বে বোঝা যায় একটা চৰিত্ৰেৰ পক্ষে এই সব বলা বা কৰা সম্ভব, (কিংবা) এই ঘটনাৰ পৰে ওই ঘটনাৰ আবিৰ্ভাব সম্ভব বা অনিবাৰ্য।^৬

১ 'ὁ μὲν οὐ μαλὼς ἀνὴρ μαλὼν ὅτε δὲ εἶπαι "সঙ্গতভাবে অসঙ্গত হবে"।

২ এই চৰিত্ৰটিৰ প্ৰতি আৰিস্টটল খুবই বিকপ ছিলেন।

৩ স্কুল্লা (σκυλλα) তিমোথেস-এৰ লেখা দিথুবামব কাব্য।

৪ এব একটা মাত্ৰ অংশ পাওয়া গেছে। আৰিস্টটলেৰ মতে নারীৰ মুখে অশোভন (অসংগত) কথা এই সংলাপে আছে।

৫ এখানে আৰিস্টটলেৰ সঙ্কে একমত হওয়া কঠিন। যখন ইফিগেনেইয়াকে বলি দেবাব প্ৰস্তুত এল তখন সে অসহায়া বালিকাৰ মত কঁদেছে, প্ৰাৰ্থনা কৰেছে। কিন্তু যখন আথিল্লেস তাৰ জন্ম যুদ্ধ কৰতে, প্ৰাণ দিতে প্ৰস্তুত হৈছে তখন তাৰ মধো এসেছে পৰিবৰ্তন। সে অনুভব কৰেছে তাৰ শক্তি, সে বলেছে আথিল্লেসেৰ জীৱন অনেক মূল্যবান, সে গ্ৰীসেৰ জন্ম মৃত্যুৰ জন্ম প্ৰস্তুত। যদি তাকে বলি দিলে গ্ৰীসেৰ মঙ্গল তাহলে সে বলি দেবে নিজেৰে। ইফিগেনেইয়াৰ এই মহত্বৰ কাছে আথিল্লেসেৰ মহত্বও য়ান হৈছে যায। গিলবাৰ্ট মারে দুখে লিখেছেন: Aristotle—such are the pitfalls in the way of human critics—takes her as a type of inconsistency Gilbert Murray, *A History of Ancient Greek Literature*, London, 1897, 4th impression 1907, p 256

৬ আৰিস্টটলেৰ মতে চৰিত্ৰবচনায় চাৰটি জিনিশেৰ প্ৰতি লক্ষ্য ৰাখতে হবে: উৎকৰ্ষ, যথার্থ্য, মূল্যবানতা এবং সঙ্গতি।

কাহিনীৰ গ্ৰন্থমোচন^১ হ'বে কাহিনীৰ মধ্য থেকৈ, কোন অতি-প্রাকৃত^২ পদ্ধতিতে নয়—যেমন ঘটেছে মেদেয়া^৩ নাটকে কিংবা ইলিয়াদ-এ গ্ৰীকদেব ত্ৰয় ছেড়ে চলে যাবাৰ ঘটনায়।^৪ অতিপ্রাকৃতৰ ব্যবহাৰ হতে পাবে শুধু কাহিনীৰ বাইৰে, হয় অতীতে যা ঘটেছে, যা মানুষেৰ জ্ঞানেৰ বাইৰে, অথবা ভবিষ্যতে যা ঘটতে পাবে, যা ভবিষ্যদ্বাণীৰ মध्ये দিয়ে ব্যক্ত কৰা চলে—কাৰণ আমবা বলে থাকি দেবতাবা ত্ৰিকালদৰ্শী। কিন্তু নাটকেৰ ঘটনাৰ মধ্যে এমন কিছু থাকবে না যা অব্যাখ্যেয়। আৰ যদি সে বকম কিছু দৰকাৰ হয় তা থাকবে নাটকেৰ বাইৰে, যেমন সোফোক্লেসেৰ ওয়ডিপুসে।

[চৰিত্ৰ বচনাৰ আদৰ্শ]

যেহেতু ট্ৰাজেডি হল আমাদেৰ চেয়ে উন্নততৰ মানুষেৰ অনুকৰণ, আমবা উৎকৃষ্ট ‘পোবট্ৰেট’-বচনিতাদেৰ বীতিই অনুসৰণ কৰব। তাঁবা কি কবেন ? তাঁবা মূলেৰ সঙ্গে সাদৃশ্য সৃষ্টি ও বৈশিষ্ট্য প্ৰতিফলন এমন ভাবে কবেন যে মূলেৰ চেয়ে চিত্ৰটি সুন্দৰতৰ। সেই বকমই কবি যখন মানুষেৰ অনুকৰণ কৰছেন—সেই মানুষবা হয়ত ক্ৰোধী,

১ দ্ৰষ্টব্য অষ্টাদশ পৰিচ্ছেদে।

২ মূলশব্দ : μηχανη এই শব্দ থেকৈ ইংবেজি machine শব্দেৰ উৎপত্তি। ‘মেথানে’-ৰ অৰ্থ ‘যান’ বা ‘বথ’। একধৰণেৰ পুলি সংযুক্ত ক্ৰেন রঙ্গমঞ্চৰ বাঁদিকেৰ পেছনে থাকত। এই ক্ৰেনে ক’ৰে দেবতা বা নাযককে মাটি থেকে শূন্যে তোলা সম্ভব হত। দুৰ্বল নাট্যকাৰ যখন কাহিনীৰ গ্ৰন্থমোচনে ব্যৰ্থ হতেন তখন অলৌকিক ব্যাপাবেৰ আশ্ৰয় নিতেন, আবিষ্কটন তাৰ প্ৰতিবাদ কৰছেন।

৩ এউৰিপিদেসেৰ রচনা। নাযিকা তাঁব সন্তানদেৰ হত্যা কৰাৰ পৰ সূৰ্যেৰ বথে চেপে উধাও হলেন।

৪ ইলিয়াদ (২। ১৫৫-৮৯) হঠাৎ দেবী আথেনী আবিভূত হয়ে গ্ৰীকদেব চলে যাওয়া বোধ কবলেন।

হযত অলস, বিংবা তাঁদেব আৰো অনেক বকম বৈশিষ্ট্য আছে—
তখন তিনি তাঁদেব স্বভাব যেমন পৰিস্ফুট কৰবেন, তেমনই তাঁদেব
যথার্থ কৰে ভুলবেন। (ক্ৰোধী মানুষেৰ উদাহৰণ হিশেবে) ধৰা
যেতে পাৰে হোমাব ও আগাথোনেৰ আখিল্লেস।^১

এই সব সূত্ৰ মনে বাখতে হৰে, সেই সজ্ঞে দৃশ্যেৰ আবেদনেৰ^২
কথাও। কবিৰ সজ্ঞে সেই কাজেৰ যোগ অত্যন্ত ঘনিষ্ঠ এবং
এখানেই ভুল কৰাব সম্ভাবনা যথেষ্ট। এ ব্যাপাৰে অবশ্য প্ৰকাশিত
গ্ৰন্থে^৩ অনেক আলোচনা কৰা হযেছে।

১৬

[উদ্ঘাটনেৰ শ্ৰেণী বিভাগ]

উদ্ঘাটন যে কা, তা আগেই বলেছি।^৪ উদ্ঘাটনেৰ শ্ৰেণী বিভাগেৰ
প্ৰসঙ্গে প্ৰথমেই বলা যাক সবচেয়ে অ-শিল্পবীতিৰ শ্ৰেণীৰ কথা,
অক্ষমতাৰ ফলে কবিদেৰ মধ্যে যাৰ ব্যবহাৰ সবচেয়ে বেশী। সেটি
হ'ল কোন চিহ্ন বা বস্তু দেখে উদ্ঘাটন। এই চিহ্নেৰ অনেকগুলি
জন্মসূত্ৰে পাওয়া।^৫ যেমন পৃথিবী-জাত ভল্লুকদেৰ বৰ্ষা চিহ্ন, কিংবা
থুয়েসতেসে কাৰসিনুসেৰ তাৰকাচিহ্ন। কতকগুলি ভৈবী কবা বা
অৰ্জিত, যেমন দেহেৰ ওপৰ ক্ষতচিহ্ন। (কতকগুলি) অগ্ন ধৰণেৰ চিহ্ন,

১ এখানে মূল পাঠে ক্ৰটি আছে। বন্ধনীভুক্ত অংশ সম্বন্ধে অনেকব
সন্দেহ। সম্ভবত লিপিকাব কোন শব্দ জুড়ে দিযেছেন। হোমাবেব
আখিল্লেসকে আমবা জানি। কিন্তু আগাথোনেৰ আখিল্লেস সম্বন্ধে
কিছুই জানি না।

২ দৃশ্যগত আবেদন বলতে বঙ্গমাঞ্চল দৃশ্যসজ্জাব কথা বোঝানো হছে।

৩ অনেকেই মনে কৰেন এহ 'প্ৰকাশিত গ্ৰন্থ' বস্তুতে আৰিস্টটল তাঁব
“কবি বিষয়ক” বচনাটি বুঝিযেছেন।

৪ একাদশ পৰিচ্ছেদ দ্ৰষ্টব্য।

৫ জন্মচিহ্ন : থীবেস-এব কোন কোন বংশেৰ মানুষদেৰ জন্মচিহ্ন
'বৰ্ষা', পেলেপসেৰ বংশধ 'দেব চিহ্ন 'নক্ষত্ৰ'।

যেমন হাব, কিংবা তুবো-তে^১ নৌকাৰ সাহায্যে উদ্ঘাটন। এইসব চিহ্নগুলি ভালোভাবে ব্যবহাৰ কৰা যায়, আৰাব খাপৰ ভাবেও। যেমন ক্ষতচিহ্নৰ সাহায্যে একভাবে ধাত্ৰী ওহুস্‌সেউস-কে চিহ্নিত কৰল আৰাব আৰ একভাবে চিহ্নিত কৰল শূকৰ-পালকৰা।^২ কোন বিশেষ উদ্দেশ্য সাধনেৰ জন্ম চিহ্নৰ এই ধৰণেৰ ব্যবহাৰ এবং এই ধৰণেৰ উদ্ঘাটন অশৈল্পিক। কিন্তু যেগুলি ঘটনাচক্ৰেৰ মধ্যে, বিপ্ৰতীপতাৰ সঙ্গে যুক্ত থেকে ঘটে যায়, সেগুলি যথার্থ শৈল্পিক, যেমন ধাত্ৰী কৰ্তৃক ওহুস্‌সেউসেৰ স্নানদৃশ্য।

উদ্ঘাটনেৰ দ্বিতীয় শ্ৰেণীতে পড়ে যেগুলি কবিৰা তৈবী কৰেন। তৈবী কৰা হয় বলেই সেগুলিও (বিশেষ) শিল্পগুণাঘিত নয়। যেমন ইফিগেনেইয়াতে ওবেস্‌তেস্‌ যোভাবে নিজৰ পৰিচয় উদ্ঘাটিত কৰলেন।^৩ ইফিগেনেইয়াৰ পৰিচয় উদ্ঘাটিত হছে একটি চিঠিৰ

১ সোফোক্লেসেৰ নাটক।

২ ওদিসি ১৯।৩৮৬ এবং ২১।২০৫

প্ৰথম উদ্ঘাটনটি কাৰ্য-কাৰণ-সূত্ৰে জ্ঞাত : একজন অপৰিচিত পথিককে এউৰিক্লেইয়া পা বোঙাতে গিয়ে ক্ষতচিহ্নটি দেখল এবং তাৰ ফলে তাৰ উদ্ঘাটন হল, সে চিনতে পাবল। দ্বিতীয় উদ্ঘাটন কাৰ্যকাৰণসূত্ৰে জ্ঞাত নয়। নিজৰ পৰিচয় প্ৰমাণেৰ জন্ম একজন তাৰ ক্ষতচিহ্নটি দেখালেন।

৩ তাউৰিদেৰ দেশে ওবেস্‌তেস আৰ তাৰ বন্ধু পুলাদেস এসে পৌছলেন ও বন্দী হলেন। দেশেৰ প্ৰথানুসাৰে তাঁদেৰ আৰ্ত্তেমিসেৰ মন্দিৰে বৰি দেওয়া হবে। ইফিগেনেইয়া এই মন্দিৰেৰ পুৰোহিত। ইফিগেনেইয়া ঠিক কৰলেন যে পুলাদেস তাঁৰ একটি চিঠি নিও ওবেস্‌তেসেৰ কাছে গ্ৰীসে যাবে। তাঁৰ ধাৰণা তাঁৰ ভাই ওবেস্‌তেস আছে আৰ্গোসে। যদি চিঠি হাবিয়ে যায় সেজন্য তিনি চিঠিৰ বক্তব্যও তাঁকে জানালেন। ওই চিঠি শুনে ওবেস্‌তেস জানতে পাবলেন যে ইফিগেনেইয়া তাঁৰ বোন। তখন তিনি বোনেৰ কাছে আত্মপৰিচয় দিলেন। দ্ৰষ্টব্য *Iphigenia in Tauris*, translated by Gilbert Murray, Oxford University Press, 1926 এই নাটকটিকে আমৰা আবুনিবকালে মিলনাস্তক নাটক বলব, ট্ৰাজেডি নয়। মাৰেব উক্তি : “The *Iphigenia in Tauris*

সাহায্যে, কিন্তু ওবেস্‌তেস্‌ নিজের সম্বন্ধে যা বলছেন তা কাহিনীর প্রয়োজনে নয়, কবির ইচ্ছানুসারে। কাজেই এৰ ত্রুটি অনেকটা পূর্বোক্ত ত্রুটির মতই, কাবণ ওবেস্‌তেস্‌ সঙ্গে কোন একটি চিহ্ন বা অভিজ্ঞান নিয়ে আসতে পাবত।^১ এই শ্রেণীতেই পড়ে সোফোক্লেসেব তেবেরউস্‌ নাটকেব বুনন-যন্ত্ৰ।^২

তৃতীয় শ্রেণীতে পড়ে স্মৃতিগত উদ্ঘাটন। একটি জিনিষ দেখে অণ্ড কিছু মনে পড়া। যেমন দিকায়ওগেনুস বচিত কুপ্রিয়া নাটকে একটি ছবি দেখে কেঁদে ফেলা,^৩ কিংবা আলকিনোস এৰ কাহিনীতে চাবণেব গান শুনে কিছু মনে পড়া এবং কান্নায় ভেঙে পড়া^৪ — আব তাব ফলেই অণ্ডবা তাদেব চিনতে পাবছেন। চতুর্থ শ্রেণীৰ উদ্ঘাটন হল অনুমান নির্ভব। যেমন খোএফোবোয-ব মধ্যে দেখি : ‘আমাব মত একজন এসেছে, কিন্তু ওবেস্‌তেস্‌ ছাড়া আব কেউ আমাব মত নয়, অতএব ওবেস্‌তেস্‌ এসেছে’। ঠিক এই বকমই

is not in the modern sense a tragedy, it is a modern paly, beginning in a tragic atmosphere and moving through perils and escapes to a happy end.”
কিন্তু আৰিস্টটলেব এই নাটকের প্রতি অনুরাগেব মূল কাবণ উদ্ঘাটনেব নৈপুণ্য। আবাব মারেব উক্তি উল্লেখযোগ্য : “The recognition scene became to Aristotle a model of what such a scene should be, and the long passage before it, from the entrance of the two princes onward, seems to me one of the most knifful and fascinating in Greek drama” (Preface, X)

- ১ ওবেস্‌তেস্‌ কোন বিশেষ চিহ্ন বা অভিজ্ঞান দেখান নি।
- ২ ফিলোমেলা-র জিভ কেটে দেওয়া হয়েছিল ফলে তাঁর পক্ষে কথা বলা সম্ভব ছিল না। তেবেরউস যে তাঁকে হবণ কবে এনেছিলেন সেই ধববটি তিনি কাপডেব ওপর সুতো দিয়ে বুনে জানিয়েছিলেন।
- ৩ তেউকের ছদ্মবেশে সালামিসে এসেছেন। তাঁব পিতাব ছবি দেখে তিনি কেঁদে ওঠাব ফলে অণ্ডবা তাঁকে চিনতে পাবলেন।
- ৪ ওদিসি ৮।৫২১

দোষ পোলুয়েইট্‌সেব^১লেখায় ইফিগেনেইয়াব ব্যাপাবে : ওবেস্‌তেসেব পক্ষে ভাবা (খুবই) সম্ভব যে একদিন তাঁব বোনকে বলি দেওয়া হয়েছে, (আব আজ) তাঁব পালা । কিংবা থেওদেকতেস-এব তুদেউস নাটকে তিনি বলছেন যে তাঁব ছেলেকে খুঁজতে এসে তিনি নিজেই মৃত্যুব পথে চলেছেন । সেইবকমই ফিনেইদায়ে নাটকে একটি স্থান দেখেই স্ত্রীলোকটি বুঝতে পাবল যে তাবা মৃত্যুমুখী, এই জায়গা থেকেই তাবা একদিন বিতাড়িত হয়েছিল ।^২

এছাড়া উদ্‌ঘাটনের আবো প্রক্রিয়া আছে, যা দর্শকের দিক থেকে অনুমান নির্ভব । যেমন “ওট্‌স্‌সেই তো স্পেউদাঙ্গেলুস” (নকল দূত ওট্‌স্‌সেউস) নাটকে একজন বলল যে, সে ধনুকটা দেখে চিনতে পাববে, যদিও আসলে (আগে) সে কিন্তু ধনুকটা দেখেনি । অগ্ন্য (এই কথা শুনে) ভাবল যে সত্যি সত্যি সে (বুঝি) ধনুকটা চিনতে পাববে, তাব ফলে তাব পবিচয় সম্বন্ধে লোকের ভুল ধারণা হল ।^৩

সমস্ত উদ্‌ঘাটনের মধ্যে শ্রেষ্ঠ হল সেই পদ্ধতি যা ঘটনাব মধ্য থেকে উদ্ভূত, যেখানে সম্ভাব্য ঘটনাব মধ্য দিয়ে বিস্ময় ও চমৎকাবিত্বের সৃষ্টি হয়, যেমন সোফোক্লেসেব ওয়দিপুসে কিংবা ইফিগেনেইয়ায়—

- ১ পোলুয়েইট্‌স একজন সোফিস্ট । ওবেস্‌তেস্‌কে যখন বলিব জন্ম আনা হয়েছে, তখন সে উচ্চস্বরে বলল যে তার বোনের ভাগ্যও অনুরূপ ঘটনা ঘটছে আব তাব ভাগ্যও এইবকম মৃত্যু ঘটছে । এই কথা থেকে ইফিগেনেইয়া তাকে চিনতে পাবল ।
- ২ এই সব নাটক সম্বন্ধে কিছুই জানা যায়নি । এইসব ক্ষেত্রে চবিত্তগুলি নিশ্চয়ই উচ্চস্বরে কথা বলছে, তার ফলে অগ্ন্যরা তাদের চিনতে পেবেছে ।
- ৩ এখানে মূল পাঠ বেশ দুর্বোধ্য । বোধ হয় কোন কোন নাটকে এমন ঘটনা থাকত যাতে দর্শকের পক্ষে বিভ্রান্তিকর অনুমানের অবকাশ থাকত । যখন শেষ পর্যন্ত সত্য উদ্‌ঘাটিত হত তখন দর্শকেরা অবশ্যই বিশেষ চমৎকৃত বোধ কবতেন । ফাইফ্‌ এই ধরণেব ভ্রান্ত উদ্‌ঘাটনকে ডিটেকটিভ গল্পেব সঙ্গে তুলনা করেছেন ।

ইফিগেনেইয়াৰ পাক্ষ চিঠি পাঠাবাৰ ইচ্ছেটা স্বাভাবিক। এগুলি উদ্ঘাটনেৰে একমাত্র দৃশ্য যেখানে কৃত্ৰিম বা বানানো অভিজ্ঞানেৰে— যেমন হাব ইত্যাদি—প্ৰযোজন নহৈ। আৰু গুণগত দিক্‌ৰ পৰা দ্বিতীয় শ্ৰেণীতে পড়ে অনুমান নিৰ্ভৰ উদ্ঘাটন।

১৭

[প্ৰেৰণা]

নাট্যকাৰ যখন কাহিনী গঢ়ে, সংলাপেৰে মধ্য দিয়ে তাকে পূৰ্ণতা দিছে, তখন যথা সম্ভৱ, কাহিনীটিকে প্ৰত্যক্ষ কৰাৰ চেষ্টা কৰতে হবে। তাহলেই তিনি স্পষ্ট ভাবে অনুভৱ কৰিবেন, যেন ঘটনাগুলি তাঁৰ চোখেৰে সামনে ঘটছে, বুঝতে পাবেন এ অবস্থায় কী কী জিনিষ উপযোগী এবং সম্ভাৱ্য অসঙ্গতি সম্বন্ধে সতৰ্ক হৈ পাবেন। কাৰ্কিন্সেৰে সমালোচনাৰ কথা মনে বাখা ভালো, (তাঁৰে একটা নাটকে) আম্ফিষাৰাওসকে মন্দিৰৰ পৰা ওপৰে ওঠানোৰ ব্যাপাৰ ছিল। নাট্যকাৰ আগেৰ পৰা এই দৃশ্যটি প্ৰত্যক্ষ কৰিব নি, কাজেই এই (সম্ভাৱ্য অসঙ্গতি সম্বন্ধে) খেয়াল কৰিবনি। কিন্তু বঙ্গমঞ্চে অভিনীত হ'বাব সময় দৰ্শকেৰা (এ অসঙ্গতিৰ) প্ৰতিবাদ জানাল এবং নাটকটি মঞ্চে অসফল হল।^১

নাটকেৰে পাত্ৰপাত্ৰীৰ দৈহিক আচাৰ আচৰণ (অঙ্গভঙ্গী ও অবস্থান সম্বন্ধে) সচেতন হৈ নাট্যকাৰেৰে উচিত কাহিনীটিকে পূৰ্ণতা দেওযা। ছজন নাট্যকাৰেৰে প্ৰতিভা যদি সমস্তবেৰেও হয়,

১ উদাহৰণটি খুব স্পষ্ট নহয়। বোঝা যাচ্ছে কাৰ্কিন্সেৰে নাটকে এমন একটা অসঙ্গতি ছিল যা বঙ্গমঞ্চে অভিনীত হ'বাব আগে পৰ্যন্ত নাট্যকাৰেৰে দৃষ্টিগোচৰ হয়নি। মাৰগোলিউথ বলেছে যে আম্ফিষাৰাওস যদি দেৱতা তেন্তে তাহলে তাঁৰে ওপৰৰ পৰা নীচে নেমে আসাৰ কথা, আৰু যদি মানুহ হ'ল তেন্তে তাঁৰে মন্দিৰৰ পৰা কথাৰ কথা নহয়।

ঐ ছুজনের মধ্যে যিনি প্রকৃতপক্ষে নাটকের আবেগের সঙ্গে (গভীরভাবে) যুক্ত তিনিই বেশী বিশ্বাসযোগ্য, যিনি নিজেই উত্তেজিত, তিনিই উত্তেজনা প্রকাশ করেন, যিনি নিজেই ক্রুদ্ধ তাঁর ক্রোধ প্রকাশই সবচেয়ে বেশী বিশ্বাস্য।^১ এইজন্যই কবিরা হয় সহানুভূতিশীল নয় ভাবোন্মাদ।^২ দ্বিতীয়জন উদ্বুদ্ধ, প্রথমজন ভাবগ্রাহী।

[কাহিনী ও উপকাহিনী]

কাহিনীগড়ার সময়, তা সে প্রচলিত বা উদ্ভাবিত যে ধরণের কাহিনীই হোক না কেন, প্রথমে তার রূপবেখাটি চিহ্নিত করে নিতে হবে, তার পরে উপকাহিনী দিয়ে তাকে ভরে তুলতে হবে। রূপবেখাটি এইভাবে দেখতে হবে—ইফিগেনেইয়াকে উদাহরণ হিসাবে নেওয়া যাক :

একজন কুমারীকে দেবতার উদ্দেশ্যে বলির জন্য সমর্পণ করা হয়েছিল। সে তার পবিত্রিত্বজনের কাছ থেকে (দৈবশক্তিতে) অন্য়দেশে আনীত হল, সেখানে সে হল সেই দেশের পুরোহিত। এই দেশের নিয়ম হল যে অপবিত্রিত বিদেশী যদি এই দেশে আসে তাকে দেবতার কাছে বলি দিতে হবে। কিছুকাল পরে এই (নতুন) পুরোহিতের ভাই সেদেশে উপস্থিত হল। তাকে যে দেবতাবাই সে দেশে যেতে বলেছিলেন, বা তার যাত্রার কী উদ্দেশ্য ছিল, সেসব ব্যাপার কাহিনীর রূপবেখার অন্তর্গত নয়। (যাই হোক) সে এল, ধবা পড়ল এবং দেবতার উদ্দেশ্যে উৎসর্গীকৃত হবার মুহূর্তে সে

১ সমগ্র বচনাটিতে এই একমাত্র জায়গা যেখানে আর্কিস্টল নাট্যকাব্য বা কবির নিজের আবেগের প্রসঙ্গ তুলেছেন।

২ *ὁ δὲ εὐφροῦς ἡ ποικίλῃ ἐστὶν ἡ μαυροῦ*, প্লেটোও বলেছিলেন যে প্রতিভা এবং উন্মাদনা সমাগোত্রীয়।

নিজেৰ পৰিচয় উদ্ঘাটিত কৰল একটি বিশেষ পদ্ধতিতে—হয় এউৰিপিদেসেৰ পদ্ধতিতে, নয় পোলুয়েইদোসেৰ পদ্ধতিতে।^১ সে যখন বলল যে, শুধু যে আমাৰ বোনই দেবতাৰ কাছে উৎসৰ্গাকৃত হৈছে তাই নয়, আমাৰ ভাগ্যও সেইবকম। এবকম কথা বলা তাৰ পক্ষে খুবই স্বাভাবিক। আৰ তাৰ ফলেই (তাৰ পৰিচয় উদ্ঘাটিত হল) এবং তাৰ প্ৰাণ বাঁচল। এব পৰেৰ কাজ হল চবিত্ৰগুলিৰ নামকৰণ ও উপকাহিনী বচনা। নাট্যকাৰেৰ খেয়াল বাখতে হবে যে উপকাহিনীগুলি যেন কাহিনীৰ সঙ্গে যুক্ত হয়। যেমন ধৰা যাক, ওবেস্তেসেৰ পাগলামিৰ ফলে সে বন্দী হল, তাৰ ফলেই কিন্তু সে মুক্তি পেল, কাৰণ বন্দীকে পৰিমার্জিত^২ কৰতে হবে।^৩

নাটকে উপকাহিনীগুলি ছোট ছোট, কিন্তু উপকাহিনীৰ ফলেই মহাকাব্য বিস্তৃতি পায়। ওদিসিৰ কাহিনী ছোট। একজন লোক বছৰি ধৰে দেশেৰ বাইৰে, তাকে অনুসৰণ কৰেচেন পোসেইদোন। লোকটি নিঃসঙ্গ। তাছাড়া তাৰ নিজেৰ বাজ্যেৰ অবস্থা হল এই, সেখানে তাৰ স্ত্ৰীৰ পাণিপ্ৰাৰ্থীবা তাৰ সব ধনসম্পদ লুটেপুটে নিচ্ছে এবং তাৰ সন্তানেৰ বিৰুদ্ধে ষড়যন্ত্ৰ কৰে চলেছে। সে ঝাঝাতাডিত হৈছে একদিন দেশে পৌঁছল, আত্মপ্ৰকাশ কৰল, শত্ৰুদেব হত্যা কৰল এবং নিজেকে পুনঃপ্ৰতিষ্ঠিত কৰল। এই হল মূল কাহিনী। এ ছাড়া আৰ যা কিছু আছে সবই উপকাহিনী।

১ ষোড়শ পৰিচ্ছেদে পোলুয়েইদোসেৰ উল্লেখ আছে।

২ পৰিমার্জনা অৰ্থে এখানে *καθαρός* শব্দটি ব্যবহাৰ করা হৈছে।

৩ ওবেস্তেসকে বলি দেৱাৰ আগে সে পাগলামি কৰছিল। ইফিগেনেইয়া বললেন যে আৰ্তেমিসেৰ মূৰ্তি এই বিদেশীৰ সংস্পৰ্শে অপবিত্ৰ হৈছে গেছে, কাজেই মূৰ্তি এবং বিদেশী উভয়কেই সমুদ্ৰজলে ধুয়ে শুদ্ধ কৰতে হবে। সমুদ্ৰে যাবাৰ সুযোগ পেয়ে ভাইবোন নোকো কৰে সেই দেশ থেকে পালালেন। পাৰ্শ্বে যাবাৰ ব্যাপাৰটি কাহিনীৰ ৰূপৰেখাৰ অন্তৰ্গত, কিন্তু কীভাবে পালাতে হবে সেটা হল উপকাহিনীৰ অন্তৰ্গত।

[গ্রন্থিবন্ধন ও গ্রন্থিমোচন]

সব ট্রাজেডিতেই একে গ্রন্থিবন্ধন ও গ্রন্থিমোচন ।^১ কাহিনীৰ বাইবেব কিছু ঘটনা আৰ ভেতবেব কোন কোন ঘটনা মিলে গ্রন্থিবন্ধনেব কাজ কৰে , আৰ বাকী সব ঘটনাৰ কাজ হল গ্রন্থিমোচন । আমি বলতে চাই, কাহিনীৰ শুক থেকে ভাগ্য-পৰিবৰ্তনেব সূচনা পৰ্যন্ত, অৰ্থাৎ সৌভাগ্য থেকে দুৰ্ভাগ্য বা দুৰ্ভাগ্য থেকে সৌভাগ্যেব সূচনা পৰ্যন্ত হল গ্রন্থিবন্ধনেব পৰ্ব । আৰ ভাগ্য-পৰিবৰ্তনেব সূচনা থেকে শেষ পৰ্যন্ত হল গ্রন্থিমোচনেব পালা । যেমন ধবা যাক থেওদেকতেস-এব লুনকেউস নাটকে^২ শিশুটিকে বন্দী কৰা এবং তাৰ আগে যত কিছু ঘটেছে সবই গ্রন্থিবন্ধনেব ব্যাপাৰ, আৰ হত্যাৰ অপৰাধ থেকে নাটকেব শেষ পৰ্যন্ত গ্রন্থিমোচন ।

[চাব বকমেব ট্রাজেডি]

ট্রাজেডি চাব বকমেব, ট্রাজেডিৰ উপাদান যেমন চাবটি ।^৩ প্রথম হল : জটিল যেখানে বিপ্রতীপতা ও উদ্ঘাটনেব ওপৰই নাটক নিৰ্ভবশীল । (দ্বিতীয়) যন্তুণাব ট্রাজেডি, যেমন আজাক্স বা ইকজিওন

১ : গ্ৰীক শব্দগুলি প্রাত্যহিক জীবনেৰ থেকে নেওয়া : *δένδε* (গিঁট দেওয়া) আৰ *λύσει* (জট ছাড়ানো) ।

২ : দ্রষ্টব্য একাদশ অধ্যায় ।

৩ : এব আগে আৰিস্টটল ট্রাজেডিৰ ছটি উপাদান (অঙ্গ)-এব কথা বলেছিলেন—কাহিনী, চৰিত্ৰ অভিপ্ৰায়, ভাষা, সঙ্গীত ও দৃশ্য । এখন বললেন চাবটি । এই দুই উক্তির মৰ্য্যে সঙ্গতি দেখা যাচ্ছে না । কাহিনী সম্পর্কে বলেছেন তাৰ কষেকটি অংশ বিপ্রতীপতা, উদ্ঘাটন, বিপর্যয় । ট্রাজেডিৰ প্রথম শ্ৰেণী অৰ্থাৎ জটিল ট্রাজেডি কাহিনীৰ প্রথম দুটি উপাদানেব সঙ্গে যুক্ত । যন্তুণাব ট্রাজেডিৰ যোগ যন্তুণা বা

নাটক। (তৃতীয়) চৰিত্ৰেৰ ট্ৰাজেডি যেমন প্ৰিণ্টিং-দেস, বা পেলেউস্ নাটক। আৰু চতুৰ্থ হল দৃশ্যেৰ ট্ৰাজেডি, যেমন ফোৰকিডেস, বা প্ৰোমেথেউস^১—এদেৰ প্ৰত্যেকটি দৃশ্যই হল মৃত্যুপুৰী হাদেস-এ। চেষ্টা কৰা উচিত যাতে একজন নাট্যকাৰ চাব শ্ৰেণীৰ ট্ৰাজেডি বচনাতেই যেন সফলকাম হন। স্তম্ভিত প্ৰধান বা যতগুলি সম্ভৱ ততগুলি শ্ৰেণীৰ ট্ৰাজেডি লেখাতে সফল হওযাব চেষ্টা কৰা দৰকাৰ, বিশেষত আজকাল যখন ট্ৰাজেডিৰ কবিদেৰ নিন্দামন্দ প্ৰায়ই হয়। প্ৰত্যেক শ্ৰেণীতেই এক একজন উৎকৃষ্ট কবি আছেন। দাবী উঠেছে যে তাঁৰা অন্তৰ্গত শ্ৰেণীৰ বচনাতেও

বিপৰ্য্যয়ৰ সঙ্গ। চৰিত্ৰেৰ ট্ৰাজেডিৰ সঙ্গ চৰিত্ৰেৰ যোগ। কিন্তু ট্ৰাজেডিৰ চতুৰ্থ শ্ৰেণী অৰ্থাৎ দৃশ্যেৰ ট্ৰাজেডিৰ সঙ্গ বাৰ সম্পৰ্ক? আৰিস্টটল এ ব্যাপাৰে কোন স্পষ্ট আলোচনা কৰেন নি।

চতুৰিংশ পৰিচ্ছেদে মহাকাব্যেৰ আলোচনায় বলা হৈছে “মহাকাব্যেৰ বিভিন্ন শ্ৰেণী ট্ৰাজেডিৰ বিভিন্ন শ্ৰেণীৰ মত”। মহাকাব্যেৰ শ্ৰেণী হল : সৰল মহাকাব্য, জটিল মহাকাব্য, বিশ্বস্ততাৰ মহাকাব্য, এবং চৰিত্ৰেৰ মহাকাব্য। এই উক্তি অনুসাবে ট্ৰাজেডিৰ শ্ৰেণী বিভাগে “সৰল” ট্ৰাজেডি থকা উচিত ছিল।

চতুৰ্থ শ্ৰেণীৰ ট্ৰাজেডি সম্বন্ধে যেখানে বলা হৈছে, সে পাঠ খুব স্পষ্ট নয়, সম্ভৱত শুদ্ধও নয়। বাইওয়াটাৰ পড়েছেন ‘*ὁφύς*’ দৰ্শনীয়, বুচাৰ পড়েছেন *ἀπλῆ* সৰল। বাইওয়াটাৰেৰ পাঠই মোটামুটি গৃহীত। বুচাৰেৰ পাঠ গ্ৰহণ কৰলে মহাকাব্য ও ট্ৰাজেডিৰ শ্ৰেণী সম্পৰ্কে আৰিস্টটলেৰ মতেৰ সঙ্গ বৰ্তমান শ্ৰেণীবিভাগেৰ সঙ্গতি খুঁজে পোয়া যায়। কিন্তু এখানে যে উদাহৰণ দিছেন তাতে আৰাৰ বাইওয়াটাৰেৰ পাঠেৰ সঙ্গতি বেশী। দৃশ্যেৰ ট্ৰাজেডিৰ যে উদাহৰণ দিছেন সেগুলিৰ প্ৰত্যেকটিবই পটভূমি মৃত্যুগোক। গ্ৰাৰ বলেছেন মৃত্যুপুৰী যখন এই সব নাটকেৰ ঘটনাৰ স্থান, তখন সম্ভৱত এই সব নাটকে দৰ্শনীয়তাৰ ওপৰই বেশী জোৰ দেওয়া হৈছে।

- ১ আৰিস্থুলোসেৰ লেখা, তবে এটি পৰিচিত ‘প্ৰমিথিউস বাউণ্ড’ নয়, এটি একটি সাতুৰ নাটক। এই বাকোই উদ্ধৃত প্ৰিণ্টিং-দেস নাটকটি সোফোক্লেসেৰ লেখা, আৰু পেনেউস নামে নাটক সোফোক্লেস এবং এউৰিপিদেস উভয়েই লিখিছেন।

এগিয়ে আসুন।^১ ট্রাজেডিগুলিতে শ্রেণীবদ্ধ কবতে হবে কাহিনীৰ দিক থেকে। অৰ্থাৎ যাদেব মধ্যে একই ধৰনেৰ গ্ৰন্থিবন্ধন ও গ্ৰন্থি-মোচনেৰ বীতি তাদেব এক শ্ৰেণীতে ফেলতে হবে। কেউ কেউ গ্ৰন্থিবন্ধনে সিদ্ধ, কিন্তু গ্ৰন্থিমোচনে কাঁচা। দুই বীতিই আয়ত্ত কবতে হবে।^২

[ট্রাজেডিৰ গঠন]

মনে বাখতে হবে, একথা অবশ্য আগেই বলেছি, যে ট্রাজেডি যেন মহাকাব্যেৰ বীতিতে গড়া না হয়। মহাকাব্যেৰ বীতি বলতে বোঝাচ্ছি বহু গল্পে গাঁথা একটি কাহিনী। যেমন ধৰা যাক, কেউ যদি ইলিয়াদেৰ পুৰো কাহিনীটি ট্রাজেডিতে ৰূপায়িত কবতে চান। ইলিয়াদ দীঘ কাহিনী, আৰ সেই দৈৰ্ঘ্যেৰ ফলেই তাৰ অংশ বিশেষ একটি উপযোগী আয়তন লাভ কৰেছে, কিন্তু ট্রাজেডিতে ঐ বকম দৈৰ্ঘ্যেৰ পঞ্জিান অসম্ভব। এৰ প্ৰমাণ হল যাঁবাই এউৰিপিদেসেৰ মত ট্ৰয়পতন কাহিনীৰ অংশ বিশেষ না নিয়ে সমগ্ৰ কাহিনীটিৰই নাট্যৰূপ দিতে চেয়েছেন, কিংবা আয়সখুলাসেৰ মত না-ক'ৰে নিওবিৰ সমগ্ৰ কাহিনী নাট্যায়িত কবতে চেয়েছেন, তাঁবা হয় ব্যৰ্থ হয়েছেন, নযত প্ৰতিযোগিতায় খুবই খাবাপ কৰেছেন। আগাণথান শুধু এই কাৰণেই অসফল হয়েছেন।

অথচ বিপ্ৰতীপতা সৃষ্টিতে, সবল কাহিনী গডায়^২ তাঁবা আশ্চৰ্য ক্ষমতা দেখিয়েছেন, এবং ট্রাজেডিৰ যে পৰিণামী আবেদন আমাদেৰ

১-১ এই অংশটি দিষেই বাইওয়াটাৰ এই অনুচ্ছেদ শুরু কৰেছেন অৰ্থাৎ ‘ট্রাজেডি চাৰ বকমেৰ, ট্রাজেডিৰ উপাদান যেমন চাৰটি’— ইত্যাদিৰ আগেই এই অংশটি ব্যৱহাৰ কৰেছেন। কাগেল তাঁৰ প্ৰামাণ্য সংক্ৰৰণে এই লাইনগুলি অনুচ্ছেদেৰ শেষে ৰাখেছেন। সেইজন্য আমিও এদেৰ অনুচ্ছেদেৰ শেষে ৰাখলাম।

২ অৰ্থাৎ যেখানে কোন বিপ্ৰতীপতা বা উদ্ঘাটন নেই।

স্বাভাবিক অনুভূতিকে^১ তৃপ্ত কৰে তা সৃষ্টি কৰেছেন। সেই আবেদন সৃষ্টি হয় যখন একজন চতুৰ অথচ দুষ্ট, প্ৰকৃতিৰ লোক, যেমন সিন্সফুস, প্ৰতাবিত হয়, কিংবা একজন সাহসী অথচ দুৰ্বৃত্ত পৰাজিত হয়। এইবকম ঘটনা, আগাথোনেৰ ভাষায় খুবই প্ৰত্যাশিত এবং বহু অসম্ভাব্য ঘটনাই ঘটা সম্ভব।

[কোবাস]

কোবাসকে একজন অভিনেতা হিশেবে গণ্য কৰতে হবে। কোবাস হবে সমগ্ৰ নাটকেৰ একটি উপাদান, নাটকেৰ ক্ৰিয়াতে অংশ গ্ৰহণ কৰবে—এউৰিপিদেসেৰ নাটকেৰ মত নয়, সোফোক্লেসেৰ নাটকেৰ মত।^২ পৰবৰ্তী নাট্যকাবদেৰ বচনায় গানেৰ সঙ্গে কাহিনীৰ যোগ আৰ নেই, সেজন্য তাৰা ‘ইণ্টাৰলিউড’ হিশেবে গীত হয়। আগাথোনই এই বীতিৰ প্ৰচলন কৰেন। কিন্তু ‘ইণ্টাৰলিউডে’ গান, আৰ কোন একটি বক্তৃতা বা অন্য কোন নাটক থেকে একটি পুৰো দৃশ্য চুকিয়ে দেবাব মধ্যে কি পাৰ্থক্য।

১৯

[বীতি ও অভিপ্ৰায়]

ট্ৰাজেডিৰ অন্যান্য উপাদানগুলি সম্বন্ধে আলোচনা হল। এখন বাকী আছে, বীতি আৰ অভিপ্ৰায়। অভিপ্ৰায় সম্বন্ধে যা বক্তব্য তা ‘ভাষণ-কলা’ বিষয়ক গ্ৰন্থেৰ বিষয়ীভূত হবে, কাবণ প্ৰকৃত

১ মূল শব্দ *φιλάνθρωπον*। স্বাভাবিক অনুভূতি আৰ ট্ৰাজেডিৰ অনুভূতি স্বতন্ত্র।

২ এউৰিপিদেসেৰ নাটকে কোবাসেৰ ব্যৱহাৰ সম্বন্ধে দ্ৰষ্টব্য Grube, *The Drama of Euripides*, London, 1914, pp 96-126

পক্ষে এই ব্যাপাৰটি ভাষণ-কলাশাস্ত্ৰেৰ। ভাষাৰ দ্বাৰা সৃষ্টি ও উৎপন্ন সমস্ত প্ৰতিবেদনই অভিপ্ৰায়েৰ অন্তৰ্গত—এব কিছু হল প্ৰমাণ, (যুক্তি ও) যুক্তি খণ্ডন, ককণা-ভয়-ক্ৰোধ ইত্যাদি অনুভূতিৰ জাগৰণ, বক্তব্যেৰ অতিবৰ্জন বা লঘুকৰণ। এ কথা স্পষ্ট যে, নাটকেৰ ক্ৰিয়াতে যখন ককণা বা ভয় বা অতিবৰ্জনেৰ ভাব সৃষ্টি কৰতে হবে, তখন (ভাষণকলা শাস্ত্ৰেৰ) নিয়মানুসাৰেই তা সম্পন্ন কৰতে হবে। পাৰ্থক্য শুধু এই যে, অভিনয় ব্যবস্থা ছাড়াই অভিপ্ৰায় স্পষ্ট হয়, আৰ ভাষণেৰ সময় বক্তাকে ভাষাৰ সাহায্যে সেই স্পষ্টতা অৰ্জন কৰতে হয়। যদি বক্তৃতা ছাড়াই প্ৰয়োজনীয় প্ৰতিবেদন সৃষ্টি হতে পাবে, তাহলে বক্তাৰ প্ৰয়োজন কি ?

ভাষা ব্যবহাৰেৰ সময় যে সব বৈচিত্ৰ্য সৃষ্টি কৰা হয়, ভাষাবীতি প্ৰসঙ্গে সেইগুলিই আলোচ্য। যেমন ধৰা যাক অনুজ্ঞা ও প্ৰাৰ্থনাৰ মध्ये, সবল বক্তব্য ও সতৰ্ক বচনে, প্ৰশ্নে ও উত্তৰে কি পাৰ্থক্য। এই বিষয়গুলি স্বভাবতই ভাষণকলা এবং সেই বিদ্যা পাবদৰ্শী ব্যক্তিদেবই আলোচনাৰ যোগ্য। এ বিষয়ে কবিৰ অজ্ঞানতা বা জ্ঞানেৰ জন্ম তাঁক সমালোচনা কৰা হয় না। প্ৰোতোগোবাস হোমাবেৰ সমালোচনা কৰেছিলেন যে হোমাৰ “গাও দেবী ক্ৰোধেৰ কাহিনী”^১—কাব্যংশটি প্ৰাৰ্থনা ব’লে মনে কৰলেও, (আসলে নাকি) এটি আদেশ। আমবা কি এই সমালোচনা মেনে নিতে পাৰি ? প্ৰোতোগোবাস মনে কৰেন কাউকে কিছু কৰতে বললে বা বাৰণ কৰলেই সেটা আদেশ।

কাজে কাজেই এ ব্যাপাবে আৰ আলোচনা কৰাৰ নেই। কাৰণ এ ব্যাপাৰটি কাব্যশাস্ত্ৰেৰ নয়, অন্য শাস্ত্ৰেৰ অন্তৰ্গত।

১ *Μῆνιν ἄειδε, θεά, πηληγάδεω Ἀχιλλῆος
ουλομένην, ἣ μυρὶ' Ἀχαιοῖς ἄλλε ἔθηκεν,*

ইলিষাদ ১। ১-২

[ভাষা বিচাৰেৰ প্ৰাথমিক সূত্ৰ]^১

ভাষাবীতিৰ অঙ্গ হ'ল : বৰ্ণ, দল, সংযোজক, 'আব্থোন', বিশেষ্য, ক্ৰিয়া, কাৰক আৰু পদগুচ্ছ।^২ বৰ্ণ হ'ল অবিভাজ্য ধ্বনি, প্ৰত্যেক ধ্বনিই বৰ্ণ নহ'ল। কিন্তু যাবা পদসম্পৰ্ণ মিলে অৰ্থময় ধ্বনি তৈৰী কৰতে পাবে তাবাই বৰ্ণ। জীবজন্তুবাও অবিভাজ্য ধ্বনি উচ্চাৰণ কৰে, কিন্তু তাদেৰ আমি বৰ্ণ বলি না।

ধ্বনিকে ভাগ কৰা চলে (তিনি শ্ৰেণীতে) : স্বৰ, অৰ্ধস্বৰ এবং ব্যঞ্জন। স্বৰ ধ্বনি হ'ল সেই ধ্বনি যাব সঙ্গৈ অন্য কিছু যুক্ত না হলেও উচ্চাৰ্য, অৰ্ধস্বৰ ধ্বনি উচ্চাৰিত হ'লে গলে তাৰ সঙ্গৈ একাটি বৰ্ণ যুক্ত কৰতে হয়, যেমন Σ (সিগমা [স]) এবং P (বো [ব]), ব্যঞ্জনেৰ সঙ্গৈ আৰু একাটি বৰ্ণ যুক্ত হ'লেও উচ্চাৰ্য হ'য়না, কিন্তু যখন নিজস্ব ধ্বনিযুক্ত একাটি বৰ্ণ তাৰ সঙ্গৈ যুক্ত হয় তখনই তা উচ্চাৰ্য হয় যেমন I' (গামা [গ]) কিংবা Δ (দেলতা [দ])। মুখেৰে অবস্থানগত

- ১ পাঠক ইচ্ছে কৰালে এই পৰিচ্ছেদটি উপেক্ষা কৰতে পাবেন। এখানে মূলত ব্যাকৰণেৰ কথা আছে এবং সে ব্যাকৰণে আমাদেৰ বিশেষ লাভ নহ'ল। যাঁবা অবশ্য আৰিস্টটলেৰ ভাষা-চিন্তাৰ কৌতূহলী তাঁবা এই পৰিচ্ছেদেৰ প্ৰতি আকৰ্ষণ বোধ কৰতে পাৰেন। এই অংশেৰ পাঠ খুবই ক্ৰটিপূৰ্ণ, সে কাৰণেই বৈশিষ্ট্য হ'বোঁবা। দ্বিতীয়ত এই ভাষাচিন্তা খুব সুপৰিণত নহ'ল। তৃতীয়ত, আৰিস্টটলেৰ আলোচনা গ্ৰীক ভাষা নিৰ্ভৰ, কাজেই যাঁদেৰ গ্ৰীকভাষাৰ সঙ্গৈ পৰিচয় নহ'ল তাদেৰ পক্ষে এই পৰিচ্ছেদটি অত্যন্ত নীৰস। শুধু গ্ৰন্থেৰ সম্পূৰ্ণতা বক্ষাৰ জন্মই এই পৰিচ্ছেদটিৰ অনুবাদ কৰলাম।
- ২ আৰিস্টটল ব্যৱহৃত শব্দগুলি : $\sigma\tau\omicron\chi\epsilon\iota\omicron\nu$ (বৰ্ণ), $\sigma\upsilon\lambda\lambda\alpha\beta\eta$ (দল), $\sigma\acute{o}\nu\tau\epsilon\sigma\mu\omicron\varsigma$ (সংযোজক, অৰ্থাৎ যাকে আমরা সংযোজক অব্যয় এবং অনুসৰ্গ বলি হুই-ই এৰ অন্তৰ্গত), $\alpha\rho\theta\rho\omicron\nu$ (ইংবেজিতে কেউ কেউ 'article' অনুবাদ কৰেছেন), $\omicron'\nu\omicron\rho\alpha$ (বিশেষ্য), $\rho\eta\mu\alpha$ (ক্ৰিয়া), $\pi\tau\acute{o}\varsigma$ (কাৰক) আৰু $\lambda\omicron\gamma\omicron\varsigma$ (পদগুচ্ছ/বাক্য)।

বিভিন্নতা এবং বিভিন্ন স্থানবিশেষ থেকে নির্গত হবাব উপবে বৰ্ণগুলিব পার্থক্য নির্ভবশীল, কখনও অল্পপ্রাণ, কখনও মহাপ্রাণ, কখনও দীৰ্ঘ কখনও হ্রস্ব এবং কখনও তাৰেব শ্বাসাঘাত সূক্ষ্ম, কখনও তীব্র, কখনও মধ্যবৰ্তী। এৰেব বিশদ আলোচনা ছন্দ শাস্ত্ৰেব অন্তৰ্গত।

দল হল অৰ্থহীন ধ্বনি, একাটি বাঞ্জন এবং একাটি ধ্বনিবিশিষ্ট বৰ্ণেব সমষ্টি। যেমন $l'P$ -এব সঙ্গে যদি A যুক্ত নাও হয় ত'হলেও একাটি দল, যেমন $l'PA$ -ও একাটি দল। কিন্তু এসব পাৰ্থক্যেব আলোচনাও মূলত ছন্দতত্ত্বেব।

সংযোজক হল অৰ্থহীন ধ্বনি, যাবা একাটি অৰ্থময় ধ্বনি বা পদগুচ্ছ গঠনে সাহায্যও কৰে না, আবাব বাধাও দেয় না। এবা পদগুচ্ছেব গোড়ায় বসতে পাৰে না, যেমন $\mu\acute{\epsilon}\nu$ (মেন), $\delta\eta$ (দে) $-ou$ (তোয়) $\sigma\acute{\epsilon}$ (দে)। এবা অৰ্থহীন ধ্বনি, কিন্তু এমন হতে পাৰে যে এবা একাটি অৰ্থময় ধ্বনি এবং পদগুচ্ছ গড়তে পাৰে, যেমন $\alpha\alpha\phi\iota$ (আম্ফি), $\pi\acute{\epsilon}\rho\iota$ (পেৰি) ইত্যাদি।

‘আবথ্ৰোনি’ হল সেই অৰ্থহীন ধ্বনি যাবা একাটি পাৰ্থক্যেব আদি, অন্ত অথবা বিভিন্ন অংশগুলিকে চিহ্নিত কৰে। এৰেব স্বাভাবিক অবহান হল পদগুচ্ছেব আদি, মধ্য এবং অন্তে।

বিশেষ্য হল অৰ্থহীন ধ্বনিব অৰ্থময় সম্মিলিত ৰূপ। কালেব কোন নিৰ্দেশ নেই তাব মধ্যে। সংযুক্ত বিশেষ্য (সমাস) গুলিতে বিভিন্ন বিশেষ্যগুলিব নিজস্ব কোন অৰ্থ বজায় থাকেনা। যেমন $\mu\epsilon\sigma\sigma\theta\omega\rho\sigma$ কথাটিতে $\theta\omega\rho\sigma'$ (দান) কথাটিব অৰ্থ বজায় থাকেনা।

ক্ৰিয়া হল ধ্বনিব অৰ্থময় সমাহাব, কালেব বাচক, যদিও বিশেষ্যেব মতই এবা অংশ বিশেষেব নিজস্ব কোন অৰ্থ নেই। $\alpha\alpha\theta\rho\omega\pi\sigma$ (মানুষ) বা $\lambda\epsilon\upsilon\kappa\sigma'$ (সাদা) কোন কালেব বাচক-না, কিন্তু $\beta\acute{\alpha}\delta\epsilon\zeta\epsilon\iota$ (চলে) বা $\beta\epsilon\beta\alpha\delta\epsilon\kappa\epsilon\upsilon$ (চলেছিল) যথাক্ৰমে বৰ্তমান ও অতীতকালেব পৰিচায়ক।

বিশেষ্য বা ক্রিয়াব বিভক্তিয়ুক্ত রূপ বলতে বোঝানো হয় সম্বন্ধ কিংবা কর্ম/সম্প্রদানের রূপ, কিংবা একবচন বা বহুবচনের রূপ, কিংবা বোঝায় বিশেষ ধ্বন্যের বাক্যভঙ্গী, যেমন প্রশ্ন বা অনুজ্ঞা, *ἑβαιοσεν* (চলেছিল ?) এবং *βιάζεται* (চল) —এদের বলব ‘কাবক’ বা ক্রিয়াব বিভক্তিয়ুক্ত রূপ।

পদগুচ্ছ^১ হল ধ্বনিব অর্থময় সমাহার। সেই ধ্বনিব অনেকগুলি অর্থময় হতে পারে। সব পদগুচ্ছেই যে বিশেষ্য ও ক্রিয়া থাকে তা নয়, তবে কোন কোন পদগুচ্ছে থাকে, যেমন *ἀνθρώπων ὁρσισμός* (মানুষের সংজ্ঞা)। ক্রিয়াহীন পদগুচ্ছ হতে পারে, কিন্তু পদগুচ্ছেব কোন না কোন অংশের নিজস্ব অর্থ থাকতেই হবে। যেমন এই উক্তিটিতে *βιάζεται κλέων* (ক্লেওন চলে) —*κλέων* শব্দের নিজস্ব অর্থ আছে। আবার পদগুচ্ছেব ঐক্য বুঝতে হবে দুভাবে, হয় তা একটি জিনিশ, অথবা তা বহু পদগুচ্ছেব সমাহার। যেমন ধবা যাক ইলিয়াদের ঐক্য, তা হল এই ধ্বন্যের সমাহারে, কিন্তু “মানুষের সংজ্ঞা” একটি পদগুচ্ছ কাবণ তাতে একটি জিনিশই বোঝাচ্ছে।

২১

[কবিভাষা]

বিশেষ্য ছবকমের : সবল এবং যুক্ত। সবল বিশেষ্য বলতে বোঝাই সেইসব নামশব্দ যাদের অংশগুলির নিজস্ব কোন অর্থ নেই, যেমন *ῥή* (পৃথিবী)। যুক্তবিশেষ্য হল তাবা, যাদের একটি বা

১ এহ জায়গায় অর্থ অস্পষ্ট। গ্রীকে প্রশ্নবোধকতার জন্য ক্রিয়াব কোন বিশেষ বিভক্তিজাত রূপ নেই। (যেমন নেই বাংলাভাষায়)। তবে আবিষ্টটল একবা লিখলেন কেন? গ্রাব মনে করেন “*Ἀνθρώπων ὁρσισμός being careless.*”

২ গ্রীক *λόγος* শব্দের বহু অর্থ, যথা ‘কথাবার্তা’, ‘বাক্য’, ‘বিবৃতি’, এমনকি সম্পূর্ণ ভাষণ।

তুটি অংশেব নিজস্ব মানে আছে, যদিও যুক্ত হবাব পব তাদেব নিজস্ব মানে আব বজায় থাকে না। যুক্ত বিশেষ্য হতে পাবে তুই নাম শব্দেব, তিন শব্দেব, চাব শব্দেব অথবা বহু শব্দেব। ধবা যাক এই গুরুগম্ভীর শব্দটি 'Ερμોકακοῦδανθος'²

বিশেষ্যগুলি হয় পবিচিত শব্দ, অথবা অপবিচিত³ অথবা রূপক অথবা অলঙ্কৃত⁴ অথবা সৃষ্ট অথবা দীর্ঘাকৃত, অথবা সংক্ষেপিত অথবা পবিবর্তিত।⁵ পবিচিত শব্দ ব্যবহাব কবে সকলেই, অল্প পবিচিত শব্দেব ব্যবহাব কবে কেউ কেউ। একই শব্দ একাধাবে পবিচিত এবং অপবিচিত হতে পাবে, তবে একই লোকেব কাছে নয। যেমন σιγυρον (বর্শা) শব্দটি সাইপ্রাসেব লোকদেব

- ১ তিনটি নদীৰ নামেব সমাহাব : হেবমোস, কাইকাস, জান্থাস। তিনটি মিলে তল 'হেবমোকাইকোজান্থাস'।
- ২ ῥῶτα. স্বল্পপবিচিত বলতে বোঝায় বিদেশী শব্দ, উপভাষাব শব্দ প্রচলন বহিত শব্দ।
- ৩ κοσμος : এই শব্দটি পবেব পবিচ্ছদে আবাব ব্যবহৃত হযেছে। শব্দটি কিন্তু আবিষ্টটল ব্যাখ্যা কবেননি। ইসোক্রাতেস রূপক, অপ্রচলিত শব্দ এবং সৃষ্ট শব্দ এই তিনটিকেই 'কোসমোই' বলেছিলেন। আবিষ্টটল তাঁব 'ভাষণ-কলা' গ্রন্থে শব্দটি ব্যবহাব কবেছেন এবং সেখানে খুবই ব্যাপক অর্থে, যে কোন অলঙ্কৃত উক্তি-কেই বুঝিয়েছেন। কিন্তু এখানে নিশ্চয়ই বিশেষ অর্থে ব্যবহাব কবেছেন। বাইওযাটাবেব অনুমান যে এ হল এক ববনেব সমার্থক শব্দ, মহাকাব্যে চবিত্রেব নামেব পবিবর্তে যেমন বিশেষণ ব্যবহৃত হযে থাকে। যেমন আথিল্লোস-এর জায়গায় πηλειδης, আগুনেব জায়গায় "Ηφαιστος, বা ধ্বংসকাবী σ'λεθρος বাংলায় যেমন বাবাণেব পবিবর্তে লঙ্কাধিপ, লক্ষ্মণেব পবিবর্তে উম্মিলা-বিলাসী।
- ৪ আবিষ্টটল ব্যবহৃত পবিভাষাগুলি :
κρυιον (কুবিডন=পরিচিত শব্দ) ῥῶτα, (গ্লোভা=অপবিচিত), μεταφορὰ (মেতাফোবা=রূপক শব্দ), Κοσμος (কোসমোস=অলঙ্কৃত), πεποιημενον (পেপোইয়েমেনোন=সৃষ্ট শব্দ), ἐπεκτεταμενον (এপেক্তেতামেনোন=দীর্ঘাকৃত শব্দ), υφηρημενον (ভফেবেমেনোন=সংক্ষেপিত শব্দ), ἐξηλλατμενον (এক্সেল্লাগমেনোন=পবিবর্তিত শব্দ)।

কাছে পৰিচিত, কিন্তু আমাদেব কাছে স্বল্প পৰিচিত ।

ৰূপক শব্দ হল সেগুলি, যেগুলিৰ অৰ্থ মূলত একটি শ্ৰেণী বোঝালেও, উপশ্ৰেণী বোঝাতে ব্যবহাৰ কৰা হয়, কিংবা সাদৃশ্য বোঝাতে ব্যবহাৰ কৰা হয় । মূল শ্ৰেণী থেৰে উপশ্ৰেণীতে অৰ্থেৰ স্থানান্তৰেৰ উদাহৰণ *Ἡ οὐδὲ μοι γὰρ ἐστὴν* (এই দাঁড়িয়ে আছে আমাৰ জাহাজ)—এখানে ‘নোঙৰ ফেলে বাখা,’ দাঁড়িয়ে থাকা-ৰ উপশ্ৰেণী । আবার উপশ্ৰেণী থেৰে মূলশ্ৰেণীতে অৰ্থেৰ স্থানান্তৰেৰ উদাহৰণ : *ἡ οὐδὲ μοι 'Οοὐσσὺς ἐσθλὰ ἐ'ορῆν* (শুভসম্ভৱ হাজাৰ হাজাৰ মহৎ কাজ কৰেছেন) —‘হাজাৰ হাজাৰ’ অৰ্থে ‘অনেক’ বোঝাচ্ছে । এবাৰে এক শ্ৰেণী থেৰে অন্য শ্ৰেণীতে স্থানান্তৰেৰ উদাহৰণ : *καλλὺ ἀπὸ ψυχῆν ἀ'ρύσας* (ব্ৰোঞ্জৰ দ্বাৰা তাৰ প্ৰাণ বাৰ কৰা) এবং *ταμὼν ἀ'τειρέε καλλὺ* (কঠিন ব্ৰোঞ্জ দিয়ে ছিন্ন কৰ / কাটা) ^১ এখানে ‘বাৰ কৰা’-ৰ অৰ্থ হল ‘ছিন্ন কৰা’ এবং ‘ছিন্ন কৰা’-ৰ অৰ্থ হল ‘বাৰ কৰা’ এবং দুটি ক্ৰিয়াই ‘অপসাৰণ’-শ্ৰেণীৰ অন্তৰ্গত ।

সাদৃশ্যমূলক ৰূপকেৰ অৰ্থ হল যখন দ্বিতীয় এবং প্ৰথমৰ মध्ये যে সম্পৰ্ক, এবং চতুৰ্থ আৰ তৃতীয়ৰ মध्ये সেই সম্পৰ্ক, তখন কবি দ্বিতীয়ৰ পৰিবৰ্তে চতুৰ্থ, এবং চতুৰ্থেৰ পৰিবৰ্তে দ্বিতীয় (বিষয়) ব্যবহাৰ কৰতে পাবেন । এবং কখনও কখনও যে শব্দটিকে ৰূপক অৰ্থে ব্যবহাৰ কৰা হল তাৰ ঠাঙ্গে যুক্ত কোন শব্দও ৰূপকেৰ সঙ্গে ব্যবহাৰ কৰা হ'ব পাৰে ।^২ যেমন *দিগুশ্বস্*-এৰ কাছে একটি পানপাত্ৰ বা, আবেৰ এৰ কাছে একটি বৰ্ম তাই । ফলে কবি পানপাত্ৰ বোঝাতে বস্তুতে পাবেন ‘দিগুশ্বসেৰ বৰ্ম’, আবার বৰ্ম বোঝাতে বস্তুতে পাবেন ‘আবেসেৰ পানপাত্ৰ’ । কিংবা জীৱনেৰ

১ প্ৰ ম বাক্যেৰ ব্ৰোঞ্জ বস্তুৰ ছবি বোঝাচ্ছে, আৰ দ্বিতীয় বাক্যেৰ ব্ৰোঞ্জ বস্তুৰ বোঝাচ্ছে গ্ৰাসেৰ শলাবিছাৰ ব্যবহৃত একবকম পাত্ৰ ।

২ খ্ৰীষ্টপূৰ্বৰ বাক্যটি খু ই চুৰাধ্য ।

সঙ্গে বার্ষিকোৰ যে সম্পৰ্ক, দিনেৰ সঙ্গে সন্ধ্যাৰ সেই সম্পৰ্ক, কাজেই সন্ধ্যাকে বলা য়েতে পাৰে ‘দিনেৰ বার্ষিকা’, আৰ বার্ষিকা না ব’লে এম্পেদোক্লেসেব’ ভাষায় বলতে পাৰিঃ ‘জীবনসন্ধ্যা’ কিংবা ‘জীবনেৰ সূৰ্যাস্ত’। কখনও কখনও সাদৃশ্যেৰ বিভিন্ন দিক্ বোঝাবাৰ উপযুক্ত শব্দ পাওয়া যায়না, কিন্তু তাতে ৰূপক ব্যবহাৰ আটকাই না। যেমন ‘বীজ ছড়ানো’ বোঝাতে ‘বপন’ শব্দ ব্যবহাৰ কৰতে পাৰি, কিন্তু “সূৰ্যেৰ আলো ছড়ানো” বোঝাতে কোন শব্দ নেই। সেই (অজ্ঞাত) শব্দটিৰ সঙ্গে আলো ছড়াবাৰ যে সম্পৰ্ক, বপনেৰ সঙ্গে বীজ ছড়ানোৰ সেই সম্পৰ্ক—সেই জ্ঞাই সূৰ্য সম্বন্ধে (কবি) বলেছেন (সূৰ্য তাৰ) “স্বৰ্গীয় কিবণ বপন কৰছে”। আৰ একভাবে ৰূপক ব্যবহাৰ কৰা চলে, প্ৰথমেই বস্তু বিশেষে একাটি গুণ আৰোপ কৰা হ'ল, তাৰপৰ সেই গুণ অস্বীকাৰ কৰা হ'ল, যেমন বৰ্মকে আবেসেৰ পানপাত্ৰ না ব’লে বলা হ'ল (আবেসেৰ) স্নাবিহীন পানপাত্ৰ। সৃষ্ট শব্দ^১ হ'ল কবিৰ। যে সব শব্দ তৈৰী কৰেন। এ সব শব্দ অবশ্য কোন লোক ব্যবহাৰ কৰেন না। নেৰকম কয়েকটি শব্দ যেমন *ερῶτες* ব্যবহৃত হয় *κέραια* (শিং)-ৰ পৰিবৰ্তে কিংবা *ιερεὺς* (পুৰোহিত) শব্দেৰ পৰিবৰ্তে *ἀρηγερ*।

দীৰ্ঘীকৃত শব্দ হ'ল সেইসব শব্দ যেখানে ত্বষ স্ববৰ্ণনিকে দীৰ্ঘ কৰা হয়, অথবা একাটি অতিবিক্ত দল শব্দেৰ মধ্যে চুকিয়ে দেওয়া হয়। যেমন *πολυος*-এৰ বদলে *πολλεως*, কিংবা *πηληγιόεω* হ'ল *πηλειδου*^৩ থেকে।

১ এম্পেদোক্লেস (? ৪৯০-৪৩০), প্ৰাণীতত্ত্ববিদ দাৰ্শনিক দিসিলিৰ প্ৰবান চিকিৎসা তত্ত্বজ্ঞ এবং প্ৰাচীন আলঙ্কাৰিক।

২ সৃষ্ট শব্দেৰ আলোচনাৰ আগে সম্ভবত আবিষ্কৰ্তাৰ অলঙ্কৃত শব্দ দল কৰা হ'ল চনা কৰেছিল। সেও অংশ এখন লুপ্ত।

৩ শব্দগুলিৰ স্বাভাৱিক ৰূপ হ'ল :

πολλεος (শব্দ) *πηλειδος* (পোলিডাসৰ পুত্ৰ)

এই শব্দগুলিৰ দাৰ্ঘীকৃতৰূপ (এক বচন সম্বন্ধ পদ) আৰিস্টটল উল্লেখ কৰেছেন।

ত্ৰুষ শব্দ হল যে শব্দেৰ কিছু অংশ বাদ দেওয়া হয়। যেমন $\kappa\rho\iota$ এবং $\delta\omega$ কিংবা $\mu\alpha \tau\acute{\iota}\nu\epsilon\tau\alpha\iota \alpha'\mu\phi\omicron\tau\acute{\epsilon}\rho\omega\nu \sigma''\phi$ ।^১

পৰিবৰ্তিত শব্দ হল যে শব্দেৰ একাটি অংশ অপৰিবৰ্তিত এবং একাটি অংশ পৰিবৰ্তিত। যেমন $\delta\epsilon\acute{\epsilon}\iota\sigma'ν$ -এৰ পৰিবৰ্তে লেখা হল $\delta\epsilon\acute{\epsilon}\iota\tau\epsilon\rho\acute{\omicron}\nu$ $\kappa\alpha\tau\grave{\alpha} \mu\acute{\alpha}\zeta\omicron\nu$ ।^২

[বিশেষ্যেৰ লিঙ্গ]^৩

বিশেষ্যগুলিৰ মধ্যে কেউ কেউ পুৰুষবাচক, কেউ কেউ স্ত্রীবাচক, আৰু কতক ক্লীবতাবাচক। পুৰুষবাচক বিশেষ্যেৰ শেষে থাকে ν , ρ , ς এবং ϕ ও ϵ । যে সব বিশেষ্যে সদাদীৰ্ঘ স্বৰধ্বনি থাকে যেমন η এবং ω কিংবা যাবা দীৰ্ঘীকৃত α তে শেষ হয়, তাৰা স্ত্রীবাচক। পুৰুষবাচক ও স্ত্রীবাচক বিশেষ্যেৰ পদান্তিক চিহ্ন সমান সমান কাৰণ ϕ এবং ϵ দুটিৰ শেষেই আছে ς কোন কোন বিশেষ্য আৰু অন্য কোন ব্যঞ্জন ধ্বনিতৈ বা ত্ৰুস্বস্বৰে (যেমন ϵ'') শেষ হয়না। তিনিটি বিশেষ্যেৰ শেষে আছে ϵ যথা $\mu\acute{\epsilon}\lambda\epsilon$ (মধু), $\kappa\omicron'\mu\mu\epsilon$ (মাডি) এবং $\pi\iota\pi\epsilon\rho\epsilon$ (মবীচ), আৰু পাঁচটিৰ শেষে আছে ν ক্লীবতাবাচক বিশেষ্যগুলিৰ শেষেও এই সব বৰ্ণ এবং ν এবং ς থাকে।

১ $\kappa\rho\iota$ অৰ্থ $\kappa\rho\iota\theta\eta$ ‘ঘৰ’, $\delta\omega$ অৰ্থ $\delta\omega\mu\alpha$ ‘ঘৰ’ $\sigma''\phi$ অৰ্থ $\sigma''\phi\epsilon\varsigma$ ‘মুখ বা ‘চহাঁবা’। $\mu\alpha \tau\acute{\iota}\nu\epsilon\tau\alpha\iota \alpha\mu\phi\omicron\tau\acute{\epsilon}\rho\omega\nu \sigma''\phi$ বাক্যটিৰ অৰ্থ: ‘দুজনৰ মুখ যেন এক হয়ে গেল’।

২ এই পদগুচ্ছ হোমাবেৰ। ইলিয়াদ ৫/৩৯৩ অৰ্থ ‘দক্ষিণ স্তনে’।

৩ অংশটি একটু আকস্মিক এবং জটিল। অনেকহি এই যথার্থো সন্দিহান। বলাই বাহুল্য এই অংশটি ব্যাকৰণশাস্ত্ৰেৰ আলোচনা। পাঠকবৃন্দ অনায়াসে বাদ দিতে পাবেন।

[বচনাবীতি]^১

বচনাব (প্রথম) গুণই হল স্পষ্টতা, কিন্তু বিশিষ্টতাহীনতা নয়। স্পষ্ট-বীতি গড়ে ওঠে পবিচিত শব্দের ব্যবহারে আর পবিচিত শব্দ মানেই বিশিষ্টতাহীন শব্দ। ক্লেওফোন^২ এবং স্বেনেলুসেব^৩ কবিতাই এম উদাহরণ। নিতান্তই প্রাত্যহিক শব্দ যেগুলি নয়, যেগুলি কিছুটা অ-পবিচিত, সেই শব্দগুলি বচনায় আনে আভিজাত্য। অ-পবিচিত শব্দ বলতে বোঝাচ্ছি স্বল্পব্যবহৃত শব্দ, কপক, দীর্ঘীকৃত শব্দ ও পবিচিত শব্দের অতিবিকৃত শব্দ। কিন্তু কোন কবি যদি শুধু এই ধরণের শব্দই ব্যবহার করেন তাব ফল হবে গ্রাহেলিকা কিংবা শব্দের আড়ম্বর। গ্রাহেলিকাব বৈশিষ্ট্য হল, শব্দের অদ্ভুত সমাহারের মধ্য দিয়ে একটা ব্যাপার বলা, শুধু শব্দসজ্জাব মধ্য দিয়ে তা হয় না, তাব জন্ম চাই কপকের ব্যবহার, যেমন আমি একটা লোককে দেখলাম সে আগুন দিয়ে আব একজনের ওপর বোজা ঝালাচ্ছে। আব অপ্রচলিত শব্দের সন্নিবেশে সৃষ্টি হয় বাগাডম্বের। কাজেই চাই একটি মিশ্রিত বচনাবীতি। একদিকে অচলিত, কপক, অলঙ্কৃত শব্দ ইত্যাদি ব্যবহারের ফলে বচনা প্রাত্যহিকতা এবং সাধারণত্বের উর্ধ্বে উঠতে পাবে, অন্যদিকে, প্রচলিত শব্দাবলী দিতে পাবে স্পষ্টতা। স্পষ্ট

- ১ রচনাবীতির আনোচনায় আর্বিষ্টল গুণ শব্দ নির্বাচন ও শব্দ ব্যবহারের ওপরই জোব দিয়েছেন। এই প্রসঙ্গে ‘ভাষণ-কলা’ গ্রন্থের তৃতীয় পবিচ্ছেদের প্রথম অংশটি দ্রষ্টব্য—এখানে আর্বিষ্টল কবিতাব ভাষা ও বক্তৃতাব ভাষাব পার্থক্য নির্দেশ করেছেন।
- ২ ক্লেওফোন (চতুর্থ শতক) : আথেন্সবাসী, ট্রাজেডি রচয়িতা।
- ৩ স্বেনেলুস (পঞ্চম শতক) : ট্রাজেডি রচয়িতা। তাঁব বচনাবীতির জন্ম আর্বিষ্টোফেনেস বাঙ্গ কবেছেন।

এইবকম স্বাধীনতার ফল অবশ্যই হাশ্বকব। আব যে কোন বচনার পক্ষেই প্রয়োজন আতিশয্যহীনতা। একই ধরনের হাশ্বকবতার সৃষ্টি হয় ক্লপক, অচলিত শব্দ ইত্যাদির ব্যবহাৰেব চৰম আতিশয্যেব ফলে। কিন্তু শব্দৰ যথার্থ ব্যবহাৰেব ফলে (কাব্য যে কৌ সার্থকতা লাভ কৰে) তা বৰঙতে পাঁব যদি মহাকাব্যেব মধ্যে বিশেষত্বহীন

- 48

সাধারণ শব্দগুলি বসিয়ে দিই। যে কোন একটি অচলিত শব্দ বা কপক বা অন্য ধবনেৰ শব্দ তাৰ পৰিবৰ্তে একটি পৰিচিত সাধাৰণ শব্দ বসিয়ে দাও, তখনই আমাদেৰ বক্তব্যেৰ সত্যতা বোঝা যাবে। আয়সখুলস এবং এউৰিপিদিস একই আয়াম্বিক চৰণ লিখেছেন, শুধু একটি শব্দেৰ পৰিবৰ্তন, সাধাৰণ শব্দেৰ পৰিবৰ্তে একটি অচলিত শব্দ, আৰ তাৰ ফল হল একটি চৰণ সুন্দৰ, আৰ একটি সাধাৰণ। আয়সখুলস তাঁৰ ফিলাক্তেতেস-এ লিখালেন :

φάρ'έδαινα η μου σάρκας εσθιει τοδο'ς^১
এউৰিপিদেস *εσθιει* (খাচ্ছে)-এৰ পৰিবৰ্তে লিখলেন *θοινααι*
μετ'έθηκεν (ভোজ খাচ্ছে)। কিংবা এই পংক্তিটি :

Ῥὺν δέ μ' εὖν ο'λίγος τε καὶ οντιδανος καὶ ἀειδής^২
এব সঙ্গে হুলনা কৰা যাক সাধাৰণ শব্দ বসিয়ে :

Ῥὺν οέ μ' ἔων μικρός τε καὶ ασθενικός καὶ ἀειδής^৩
কিংবা *διόφρον τ' αεικέλιον καταθεις ο'λίγην τε τραπέζαν*^৪
আৰ *διόφρον μοχθηρόν καταθεις μίκραν τε τράπεζαν*^৫
কিংবা যদি *ἦτοις βοο'ωσιν* (গৰ্জমান বেলাভূমি) কে পৰিবৰ্তিত
কৰা যায় *ἦτοις κραι'ουσιν* (শব্দায়মান বেলাভূমি)-তে।

আনফ্রাদেস^৬ ট্রাজেডিৰচৰিতাদেৰ ব্যঙ্গ কৰে বলেছেন যে
তাঁৰা এমন সব শব্দ ব্যবহাৰ কৰেন যা কেউ কখনও কথাবাতীয়া
ব্যবহাৰ কৰেনা, যেমন তাঁৰা *ἀπο δωμάτων* (ঘৰ থেকে) না লিখে
লেখেন *δωμάτων ἀπο*, কিংবা লেখেন *σέθεν* (তোমাৰ), *ἐγὼ*
δέ νυν (আমি ও সে), *Ἀχίλλεως πέρι* (আখিল্লেস সম্বন্ধ)—যদিও

১ 'এই ক্ষত আমাৰ পায়েৰ মাংস (কৰে কৰে) খাচ্ছে'।

২ 'আমি ক্ষুদ্র, আমি তুচ্ছ, আমি বিগত শ্রী'।

৩ 'আমি ছোট্ট, আমি দুর্বল, আমি বিশ্রী'।

৪ 'সে বাখল একটা কদাকাৰ কোচ আৰ অপ্রশস্ত চতুষ্ক (টেবিল)'।

৫ 'সে বাখল একটা বিচ্ছিন্ন কোচ আৰ ক্ষুদে টেবিল'।

৬ পৰিচয় অজ্ঞাত।

লেখা উচিত ছিল *περι 'Αρχαλλέως'* কিন্তু প্রাত্যহিক ভাষায় এইবকমেব ব্যবহার নেই বলেই, এবা কবিতার ভাষাকে প্রাত্যহিক ভাষার বন্ধনের বাইরে নিয়ে যায়। আবিষ্কাদেস এই ব্যাপাৰটা বুঝতে পাবেননি।

তবে বড় কথা হল যে এই সমস্ত কৌশলগুলি ব্যবহার কৰতে হবে যথার্থ ভাবে। সংযুক্ত শব্দ, অচলিত শব্দ সব ব্যাপাবেই এইটিই হল মূল কথা। কপকেব ব্যবহার হল সবচেয়ে গুরুত্বপূর্ণ। কপক ব্যবহারে লাগে সহজাত প্রতিভা^১, কেউ কাৰো কাছে তা শিখতে পাবে না। যথার্থ কপক ব্যবহারেব জন্ম চাই সাদৃশ্য আবিষ্কাৰেব চোখ।^২

বিভিন্ন শব্দেব মধ্যে সংযুক্ত বিশেষ্যগুলি দিথুবাম্বেব-পক্ষে সবচেয়ে উপযোগী। মহাকাব্যেব পক্ষে অচলিত শব্দ, আব আইয়াম্বিকেব জন্মে কপক। অবশ্য মহাকাব্যে সবই কমবেশী উপযোগী, তবে আইয়াম্বিক যেহেতু মুখেব ভাষাৰ সবচেয়ে কাছে সেজন্য মুখেব ভাষায় যে সব শব্দেব বেশী ব্যবহার হয়—যেমন প্রচলিত শব্দ, কপক এবং অলঙ্কৃত শব্দ—তাদেব ব্যবহার কৰাই ভালো।

ট্রাজেডি এবং অভিনেয় অনুকৰণেব কলাকৌশলেব সম্বন্ধে যথেষ্ট বলা হল, (এবার অন্য প্রসঙ্গ)।

১ ἀπο (থেকে), περι (সম্বন্ধে, ওপৰে) ইত্যাদি অবায়গুলি গ্রীকে সাধাবণতঃ বিশেষ্যেৰ আগে বসে। কিন্তু কবিতা তাদেব ক্রম বদলে দিষেছেন। সেজন্যই আবিষ্কাদেসেব আপত্তি। সেইবকমই σέθεν (মধ্যম পুরুষেব একবচনেব সম্বন্ধ পদ) যদিও মহাকাব্যে ব্যবহৃত, কিন্তু প্রচলিত রূপ হল σου (σύ “তুমি/আপনি” শব্দেব এক বচনেৰ সম্বন্ধ পদ) Veu সম্বন্ধে আপত্তিৰ কারণ হল যে প্রথম পুরুষেব একবচনেব প্রচলিত রূপ এটি নয়।

২ εὐφύας ‘প্রকৃতিৰ দান’।

৩ τὸ γὰρ εὖ μεταφέρειν τὸ τὸ “ὁμοιον θεωρεῖν εἶναι.

[মহাকাব্য]

যে কাব্য বর্ণনাত্মক, এবং মিতছন্দে বচিত (অর্থাৎ মহাকাব্য)—তাব সঙ্গে ট্রাজেডিৰ বেশ কিছু এক্য আছে। একটি স্বয়ংসম্পূর্ণ ক্রিয়াকে ভিত্তি কৰে নাটকীয় বীতিতে কাহিনীটি গঠিত হ'বে, তাৰ থাকবে আদি, মধ্য ও অন্ত, সমস্ত কাহিনীৰ মধ্যে থাকবে একটি জৈব এক্য, আৰু তাৰ (উপভোগেৰ) আনন্দ হ'বে বিশিষ্ট। ইতিহাসেৰ থেকে এদেৰ গঠন আলাদা। ইতিহাস একটি ক্রিয়া বা ঘটনা বর্ণনা কৰেনা, বিশেষ সময়েৰ বর্ণনা কৰে, সেই কালখণ্ডেৰ মধ্যে এক বা একাধিক লোকেৰ জীৱনে যত ঘটনা ঘটেছে সেই সব ঘটনাৰ বর্ণনা কৰে, হয়ত সেই সব ঘটনাৰ মধ্যে সামান্য যোগ আছে, কিংবা কোন যোগই নেই। যেমন ধৰা যাক একই সময়ে সালামিসেৰ যুদ্ধ আৰু সিসিলিতে কাৰ্থেজীয়দেৰ সঙ্গে যুদ্ধ হ'য়েছে।^১ কিন্তু তাদেৰ মাধ্যম কোন যোগ নাও থাকতে পাৰে। কিন্তু আমাদেৰ অধিকাংশ মহাকাব্যেৰ-কবিৰা (ইতিহাসেৰ বীতিতে কাব্য বচনা) কৰেন।

আগেৰ কথাৰ পুনৰাবৃত্তি ক'ৰে বলি, এই ক্ষেত্রে সকলেৰ সঙ্গে তুলনাৰ হোমাবে মনে হয় দৈবীশক্তিতে উদ্ভুদ্ধ।^২ দ্রুত যুদ্ধেৰ কাহিনীৰ আদি আছে, অন্ত আছে, কিন্তু হোমাৰ সমগ্ৰ ট্ৰয়যুদ্ধেৰ কাহিনীকে তাঁৰ (কাব্যেৰ) বিষয়বস্তু কৰেননি, কাৰণ (তিনি জানেন যে) বিষয়টি অত্যন্ত বড়, তাৰ অখণ্ডতা সৃষ্টি কৰা সহজ নয়, আৰু যদি তা সম্ভবও হয়, তাহলেও অসংখ্য ছোট ছোট ঘটনাৰ ভাবে

১ হেরোদোটাস (হেৰোডোটাস)-এৰ মতে ৪৮০ খ্রী পূ. তে একই দিনে সালামিসেৰ জলযুদ্ধ এবং সিসিলিতে কাৰ্থেজীয়দেৰ সঙ্গে যুদ্ধ ঘটেছিল।

২ *θεσπέσιος ἄν φανείν*

তা অত্যন্ত জটিল হয়ে যাবে। সে জন্য তিনি এই (বিবাট কাহিনী থেকে) একটি অংশ বেছে নিয়েছেন, যদিও অন্যান্য বহু ঘটনাকে তিনি উপকাহিনী হিশেবে ব্যবহার কৰেছেন, যেমন ধৰা যাক, জাহাজৰ দীৰ্ঘ তালিকা কিংবা কয়েকটি ছোট ছোট কাহিনী। অন্যান্য কবিৰা (কাব্যৰ বিষয়বস্তু হিশেবে গ্ৰহণ কৰেন) একটি চৰিত্ৰ, একটি বিশেষ কালখণ্ড, কিংবা বিভিন্ন অংশে বিভক্ত একটি ঘটনা— যেমন বৃপ্ৰিয়া এবং ছোট ইলিয়াদে।^১ তাৰ ফলে ইলিয়াদ বা ওদিসিতে একটি বা খুব বেশী হলে দুটি ট্ৰাজেডিৰ উপাদান পাওয়া যায়, কিন্তু বৃপ্ৰিয়া থেকে পাওয়া যাব অনেকগুলি, আৰু ছোট ইলিয়াদ থেকে আটটা বও বেশী, যথা ‘অস্ত্রদান’, ফিলোকতেতেস, নেওপ্তোলেমোস, এউকপুলোস, ভিক্ষুক, লাকোনীয়াৰ নানী, ট্ৰায়েৰ পতন ও নৌবহৰেৰ প্ৰত্যাবৰ্তন, সিনোন ও ট্ৰায়েৰ নাবী।^২

১৪

[মহাকাব্যৰ শ্ৰেণী]

মহাকাব্যও ট্ৰাজেডিৰ মত নানা শ্ৰেণীৰ? মহাকাব্য হতে পাবে ‘সম্পদ’ বা ‘জটিল,’ হতে পাবে চৰিত্ৰনিৰ্ভৰ বা বিপৰ্য্যয়ৰ কাহিনী।^৩ গান আৰু দৃশ্যৰ কথা বাদ দিলে ট্ৰাজেডিৰ মতই বিপ্ৰতীপতা ও উদঘাটন ও বিপৰ্য্যয়ৰ প্ৰয়োজন, প্ৰয়োজন অভিপ্ৰায় এবং ভাষা-বীতিৰ। হোমাৰই এইসব উপাদান প্ৰথম ব্যবহার কৰেছিলেন এবং সার্থক ভাবে ব্যবহার কৰেছিলেন। তাৰ ইলিয়াদ হল সবল কাহিনী,

১ সম্ভবত এই দুটি কাব্য বিভিন্ন কাহিনীৰ সমষ্টি।

২ οἶον ὀπλαν κρίσις, φιλοκτήτης, Νεσπτόλεμος, Εὐρύπυλος' πτωχεῖα, Λίκαινας, Ἴλίου πέροις καὶ ἀπόπλους, Σίνων এবং Τφάδες

৩ দ্ৰষ্টব্য দশম ও অষ্টাদশ পৰিচ্ছেদ।

তাৰ শেষ বিপৰ্য্যয়ে , আৰু ওদিশি একটি জটিল কাহিনী এবং চৰিত্ৰ
নিৰ্ভৰ । এছাড়া অভিপ্ৰায় ও ভাষাবীতিতে দুটি কাবাই উদ্ভূত ।

[মহাকাব্য ও ট্ৰাজেডিৰ দৈৰ্ঘ্য]

কিন্তু ট্ৰাজেডি ও মহাকাব্যে পাৰ্থক্য আছে । এই পাৰ্থক্য হল
(প্ৰথমত) কাহিনীৰ দৈৰ্ঘ্য আৰু (দ্বিতীয়ত) মিতছান্দৰ প্ৰয়োগ ।
দৈৰ্ঘ্য সম্বন্ধে আগে যা বুলিছি (আশা কৰি) তে যথেষ্ট — কাহিনীৰ
আৰম্ভ ও শেষ যেন একই সঙ্কে গোচৰীভূত হয় । আৰু তা হতে পাব
যদি মহাকাব্য প্ৰাচীন মহাকাব্যেৰে চেয়ে ছোট হয় এবং অভিনয়ো-
পযোগী ট্ৰাজেডিৰ মত দীৰ্ঘ হয় । মহাকাব্যেৰে দৈৰ্ঘ্যেৰে বিস্তাৰেৰে
একটি সুযোগ আছে, এবং তাৰ ব্যবহাৰও যথেষ্ট । নাটকে সমকালে
সজ্ঞাটিত ঘটনা একই সঙ্গে দেখা নোৱাৰিব নৱ, কাৰণ নটনটোকেৰে
পাশে বস্তুমাঞ্চ একাটি ঘটনাই অভিনয় কৰা সম্ভৱ, কিন্তু মহাকাব্য
যেহেতু বৰ্ণনাত্মক, একই সময়ে সজ্ঞাটিত অনেকগুলি ঘটনাৰ বৰ্ণনা
সম্ভৱ । এই ঘটনাগুলি যদি প্ৰাসংগিক হয় তথাপি কাহিনীৰ আৱহানে
বিস্তৃতি আৱণ্ট পাব, তাৰ বিস্তাৰেৰে ফলে মহাকাব্যে আসে সমৃদ্ধি,
বিচিত্ৰ ঘটনাৰ সন্ধানৰে ফলে একটা বৈচিত্ৰ্য । বৈচিত্ৰ্যহীনতাৰ
ফলেই অনেকসময় ট্ৰাজেডিৰ দৰ্শকেবা অতৃপ্ত থাকে আৰু শেষ পৰ্যন্ত
ট্ৰাজেডিও অসফল হয় ।

১ সাধাৰণত একটোনা আভ্যনয়ে তিনিটি ট্ৰাজেডিও এবটি সাত্ৰুৰ মতক
ব্যৱহৃত হত ।

২ এ সম্পৰ্ক কামফে হাউসেৰ বক্তব্য প্ৰবৰণযোগ্য । তিনি বন্দেচন
যে গ্ৰীক বস্তুমাঞ্চৰ গঠন বৈশিষ্ট্যেৰে ফলে একসঙ্গে একাদিক ঘটনা
একই সময়ে দৃশ্যযোগ্য কৰে উপস্থিত কৰা সম্ভৱ ছিল না । ১৬৪
যুগপৎ সজ্ঞাটিত ঘটনাৰ একাটি দৃষ্টি গোচৰ এবং অন্যটি শ্ৰুতি-
গোচৰ হতে বাৰা ছিল না । আৱসথুৰেৰে আগামমননে যেমন
ভেতৰ থেকে আহত আগামমননেৰে আৰ্ত চীৎকাৰ ভেসে এল । ৬৪
চীৎকাৰ থেকে দৰ্শকেবা বুঝতে পাবল একই সঙ্গে দুটি ক্ৰিয়াৰ
সহাবস্থান । Aristotle's Poetics, London, 1916, pp .66-67

[মহাকাব্যেৰ ছন্দ]

আমাদেৰ অভিজ্ঞতা থেকে বলতে পাৰি যে মহাকাব্যেৰ উপযোগী ছন্দ হল শূৰছন্দ বা ষটপদী। যদি অন্য কোন এক বা একাধিক ছন্দে কেউ মহাকাব্য বচনা কৰতে চান তাৰ ফল তৃপ্তিকৰ হবেনা। শূৰছন্দই সবচেয়ে গম্ভীৰ, সবচেয়ে বাজকীয়, এব মথোই অপবিচিত শব্দ ও কপক ব্যবহাবেৰ স্বাচ্ছন্দ্য সবচেয়ে বেশী—আব এই ব্যাপাবে বৰ্ণনাত্মক কাব্য অন্য সব কাব্যেৰ চেয়ে অনেক বেশী ব্যাপক। আইয়াম্বিক বা ত্রোখী অবশ্যই অনেক বেশী গতিচঞ্চল : ত্রোখী নাচৰ পক্ষে উপযোগী আব আইয়াম্বিক বাস্তবজীৱনেৰ বৰ্ণনাৰ। খায়বমোনেৰ মত মিশ্র ছন্দে মহাকাব্য বচনা সবচেয়ে অতৃপ্তিকৰ। সেইজন্তই শূৰছন্দ ছাড়া আব কোন ছন্দে কেউ দীৰ্ঘকাহিনী বচনা কৰিব নি। প্রকৃতি স্বয়ং যেন মহাকাব্যেৰ যথার্থ ছন্দটি সৃষ্টি কৰেছেন।^১

[কবিৰ ভূমিকা]

হোমাব নানা কাৰণেই আমাদেৰ শ্রদ্ধেয়, আব বিশেষত কাব্যে কবিৰ ভূমিকা সম্বন্ধে সচেতনতাৰ জন্ম তিনি (আৰো) প্রশংসনীয়। কবিতায় কবি উত্তম-পুৰুষে কথা বলবেন অত্যন্ত কম।^২ কাৰণ সেক্ষেত্রে তিনি ঘটনাপ অনুকাৰক মন। অন্য বহু কবি অধিকাংশ সনয়ে নিজেবাই কথা বগেন এবং তাঁৰা খুব কমক্ষেত্রেই ঘটনাপ অনুকাৰক। হোমাব কিন্তু সংক্ষিপ্ত ভূমিকাৰ পৰেই অবিলম্বে (পাঠকেৰ সামনে) উপস্থিত কৰে দেন একটি পুৰুষ কিংবা একজন নাৰী, কিংবা অন্য কোন একটি চৰিত্ৰ—কেউ বিশেষত্বহীন নয়, প্রত্যেকেই স্পষ্ট স্বাতন্ত্ৰ্যে চিহ্নিত।^৩

১ φύσις δὲ δασκεῖ το ἀρμόττον αὐτῇ [δε] αἰρεῖσθαι

২ αὐτὸν γάρ δεῖ τὸν ποιητὴν ἐλάχιστα λέγειν.

৩ οὐδὲν ἀγ' ἢ ἀλλ' ἔχοντα ἥθη

[চমৎকাব]

ট্রাজেডিতে ‘চমৎকাব’-^১ এৰ স্থান অবশ্যই প্রয়োজনীয়, তাৰ অসম্ভাব্য ঘটনাৰ স্থান মহাকাব্যে অনেক বেশী। (বলাই বাহুল্য) অসম্ভাব্য ব্যাপাবই ‘চমৎকাব’-এৰ প্রধান উপাদান। (মহাকাব্যে অসম্ভাব্যেৰ স্থান বেশী) কাবণ চবিত্ৰগুলিকে প্রত্যক্ষভাবে দেখিলা : হেকতোবেৰ পশ্চাদ্ধাবন—(গ্রীক সৈন্যবা চুপচাপ দাঁড়িয়ে আছে, আখিল্লেস তাৰে বাবণ কৰেছন) বঙ্গমঞ্চে হাস্যকৰ^২—কিন্তু মহাকাব্যে এই অসম্ভব ব্যাপাবটা লক্ষাই কৰা যায় না। ‘চমৎকাব’ যে আনন্দদায়ক তাৰ প্রমাণ হল লোকে একটা খবৰ অশ্বদেব দেবাব সময় বেশ কিছু (অতিবঞ্জিত কৰে), কিছু (নিজ) জুড়ে দেয়, আৰ যে শোনে সে আনন্দ পায়।

[উপন্যাস]

পৰ্বাপৰি হোমাব শিখিয়েছন কীভাবে যথার্থভাবে উপন্যাস^৩ বচনা কৰতে হয়, কীভাবে ভ্রান্তি সৃষ্টি কৰতে হয়। যেমন ‘ক’ যদি ঠিক হয় তাহলে ‘খ’ ঠিক, কিংবা যদি ‘ক’ ঘটতে পাবে, তাহলে ‘খ’ ঘটতে পাবে। লোকে ভাবে যদি ‘খ’ ঠিক হয় তাহলে ‘ক’-ও ঠিক, কিংবা ‘খ’ ঘটলে ‘ক’-ও ঘটী সম্ভব। কিন্তু এটা সম্পূর্ণ ভ্রান্ত বাবনা। তাহলে, যদি ‘ক’ ঠিক না-হয়, কিন্তু যদি ঠিক হত, ‘খ’ তাহলে ঘটত, সেক্ষেত্রে প্রথম ঘটনাটিকে বিশ্বাস কৰাব জন্ত দ্বিতীয়

১ *θαυμαστόν*

২ ইলিয়াড ২২। ২০৫-

‘আখিল্লেস তাৰে হেকতোবেৰ দিকে তীক্ষ্ণ তীব ছুঁতে বাবণ কবলেন, পাছে তাকে হত্যা কৰাব গোঁবৰ অন্য কেউ পেয়ে যায়।’

৩-৩ গ্রীক শব্দ *φαιδρη* মানে অ-সত্য। সেজন্য কোন কোন ঙ্বেজ অনুবাদক 11৪ বা 11১৪ ব্যবহাব কৰেছন।

ঘটনাটিকে প্রতিষ্ঠিত কৰতে হ'বে। স্নান-দৃশ্য এৰ একটী উদাহৰণ।^১

অবিধাশ্ৰয় সম্ভাব্যতাৰ চেয়ে বিশ্বাসযোগ্য অসম্ভাব্যতা বৈশী গ্ৰহণযোগ্য। অব্যাখ্যেয় খুঁটিনাটি নিয়ে একটি কাহিনী গড়ে তোলা ঠিক নয়। যতটা সম্ভব অব্যাখ্যেয় বা অসম্ভাব্য ব্যাপার কাহিনীতে না থাকাই ভালো। আৰ যদি থাকে, তবে থাকুক কাহিনীৰ বাইৰে, ভেতৰে নয়। যেমন ওয়দিপুসেব অজ্ঞাতনাবে লাইফুসকে হত্যা কৰাৰ ব্যাপাৰটি^২, কিংবা এলেককত্ৰাতে পুথিয়ানেৰ খেলা,^৩ কিংবা মুসিয়ানে^৪—তেগেগা থেকে মুসিয়া পর্যন্ত পথে একটাও কথা বলল না এমন একটি লোকের প্রসঙ্গ।^৫ (যদি কেউ ভাবে যে) এইসব ঘটনা না থাকলে কাহিনীটা নষ্ট হ'বে যাব—এটা অত্যন্ত অশ্রদ্ধেয় কথা। প্রথমত একজনেৰ এই ধৰণেৰ কাহিনী বচনা কৰাই উচিত নয়, আৰ কেউ যদি কবেনই, ঘটনাগুলিকে যদি যুক্তিযুক্তও কৰতে পাবেন (তাহলেও) কাহিনী

১ ওর্দিস ১২

ওহুসসেউস পেনেলোপীকে বলছেন যে তিনি ক্রোটের লোক একবার ওহুসসেউসকে দেখেছিলেন। ওহুসসেউস-এৰ পোষাক পরিচ্ছদ ও সঙ্গাসাথাদেৰ বর্ণনাও দিলেন। পেনেলোপী ভাবলেন—লাই বাইলা ভুল ভাবলেন—যে সব বর্ণনা যখন মিলে যাচ্ছে তখন আশ্চর্য এই লোকটি ওহুসসেউসকে দেখেছিল। তাঁৰ যুক্তি হল: যদি লোকটির কথা সত্য হয় তাহলে এ অনেক খুঁটিনাটি তথ্য জানবে।

লোকটি অনেক খুঁটিনাটি তথ্য জানে।

অতএব লোকটির কথা সত্য।

২ ওয়দিপুস দার্ষকালেৰ মগোও লাইফুসেব হত্যাৰ খবৰ জানতে পাবেননি এ ব্যাপাৰটা অস্বাভাবিক।

৩ সোকোকেসেব এলেককত্ৰা নাটকে পুথিয়ায় খেলাৰ দুৰ্ঘটনায় ও বসন্তেৰ মৃত্যু হ'য়েছিল এইবকম একটা মিথ্যা কাহিনী আছে। এই কাহিনীৰ কালানৌচিত্যেৰ প্ৰতি আৰিস্টটল দৃষ্টি আকর্ষণ কৰেছেন।

৪-৪ আয়দখুলসেব একটি লুপ্ত নাটক। এই নাটকে চৰিত্ৰেৰ এং দার্ষন্যবতা বেশ অস্বাভাবিক।

অস্বাভাবিক (থেকে যায়)। এমনকি ওদিসিতে একজন অল্প
প্রতিভাসম্পন্ন কবির হাতে পড়লে ওডুসেউসেৰ জাহাজ থেকে
অবতরণেব^১ ঘটনাৰ অব্যাখ্যেয ঘটনাগুলি অসহ্য হত। হোমার
এব নানা নৈপুণ্যে (কাহিনীৰ) অসংগতি লুকিয়েছেন।

[মন্তব্যত]

কাহিনীৰ যে সব অংশ মন্তব্য, যেখানে চবিত্ৰ বা অভিপ্রায় উদ্ভাসিত
হচ্ছে না সেখানেহে ভাষাবীতিৰ বিস্তাৰিত প্রয়োগ হতে পাৰে।^২
খুব ঐশ্বৰ্যময় ভাষাবীতি কিন্তু (কাব্যেৰ) লক্ষ্যেৰ পথে ক্ষতিকৰ,
কাবণ চবিত্ৰসৃষ্টি বা অভিপ্রায়েৰ (পৰিস্ফুটন থেকে) পাঠকেৰ দৃষ্টি
বিচ্যুত হওয়া সম্ভব।

২৫

[কাব্যেৰ সমালোচনা]^৩

(সমালোচনাৰ) সমস্যা^৪ এবং তাৰেৰ সমাধান^৫ কত বকম হতে
পাৰে, তাৰেৰ প্রকৃতিই বা কি এ সম্বন্ধে আলোচনা কৰা যাক।
চিত্ৰকৰ কিংবা অক্সাণ্ড শিল্পীৰ মত কবি ও জীবনেৰ অনুকাৰক,

১ ওদিসি ১৩। ১১৬

জাহাজ যখন ইথাকাৰ বন্দৰে এসে পৌঁছিল, তখনও ওডুসেউস
ঘুমাচ্ছেন এবং নাৱিকেৰা তাঁকে ঘুমন্ত অবস্থায় তাঁৰে নিয়ে
গেল—এটা অস্বাভাবিক ঘটনা।

২ দূতৰ বক্তৃতাগুলি ‘মন্তব্য’ অংশেৰ ভালো উদাহৰণ। ট্রাজেডিতে
এদেৰ ব্যবহাৰ খুবই ব্যাপক। এখানে কোন চরিত্ৰ পৰিস্ফুট
হচ্ছে না, কাহিনী এগোচ্ছেনা, কাজেই অংশগুলি দুৰ্লিখিত
হওয়া প্রয়োজন।

৩ কেউ কেউ মনে কৰেন যে এই অংশটি অৱিস্টাৰ্ভেলৰ লেখা নাও
হতে পাৰে। এৱ্‌সেৰ মতে এই অংশটি কাব্যতন্ত্ৰেৰ চেয়ে
প্রাচীনতৰ কোন বচনা।

৪ *προβλημάτων*

৫ *λύσεων* তুলনীয় গ্রন্থিমোচন, পৰিচ্ছেদ ১৮।

কাজেই তাঁকে এই তিনটিৰ যে কোন একটি অনুকৰণ কবতেই হবে, (জীৱন) যেমন ছিল, অথবা জীবন যেমন, কিংবা (জীবনকে) যেমন মনে কৰা হয়ে থাকে বা যা মনে হয়, অথবা (জীবন) যেমন হওয়া উচিত। এই সব প্ৰকাশ কৰা হয় ভাষায়, আৰু ভাষায় অপ্ৰচলিত শব্দ থাকতে পাবে, ৰূপক থাকতে পাবে, আৰু না-ও থাকতে পাবে। শব্দেৰেও নানা পৰিবৰ্তনেৰে স্বাধীনতা কবিতায় থাকে। (মনে বাখতে হবে) নিৰ্ভুলতাৰ^১ মানদণ্ড কাব্যশিল্পে এবং সমাজব্যবহাৰে বা অন্যান্য শিল্পে আলাদা।^২

কাব্যশিল্পে দু' বকমেৰে ক্ৰটি^৩ ঘাট থাকে, একটি প্ৰত্যক্ষ^৪ আৰু একটি আকস্মিক।^৫ একজন যদি একটি বিশেষ জিনিষেৰে অনুকৰণ কবতে যান, অথচ তাঁৰ সক্ষমতাৰ জন্তু ব্যৰ্থ হন, তাহলে সেটিকে বলব প্ৰত্যক্ষ ক্ৰটি। কিন্তু যদি এমন হয় যে তাঁৰ পৰিকল্পনাৰ ভুল—যেমন ধৰা যাক একটি ধাবমান ঘোড়া আঁকতে গিয়ে তিনি যদি আঁকেন যে প্ৰাণীটো ডানদিকেৰে দুটি পা-ই তুলে বয়েছে— তাহলে বলব এটি একটি বৈজ্ঞানিক ক্ৰটি,^৬ কোন একটি বিশেষ বিজ্ঞানেৰে, য'ত চিকিৎসাবিজ্ঞান বা ঐ ধৰনেৰে কোন বিষয়ে, তাঁৰ জ্ঞানেৰে স্বল্পতা। কিংবা হয়ত কোন একটি অসম্ভাব্য ব্যাপাৰ ছবিতে আছে—যেন্মোত্ৰে তাকে প্ৰত্যক্ষ ক্ৰটি বলব না। কাজেই (কাব্যেৰে) বিৰুদ্ধে ক্ৰটিৰ অভিযোগেৰ সময় একথাগুণি মনে বাখতে হবে।

কাব্যেৰে বিৰুদ্ধে অভিযোগ বিচাৰ কৰা যাক। কাব্যে বৰ্ণিত যে কোন অসম্ভাব্যতাই ক্ৰটি। কিন্তু কাব্যেৰে উদ্দেশ্য তাৰ দ্বাৰা

১-১ πρὸς δὲ τοῦτοις οὐχ ἡ αὐτὴ οὐροῦτης ἔστιν τῆς πολιτείας καὶ τῆς ποιητικῆς οὐδὲ ἀλλῆς τέχνης καὶ ποιητικῆς

২ ἀμαρτία 'হামাবাতিয়া' শব্দটি এখানে 'ভুল' বা 'ক্ৰটি' (নৈতিক অৰ্থে নহ) অৰ্থে ব্যবহৃত।

৩ ৩ ἡ μὲν Γὰρ παθὼν αὐτῶν, ἡ δὲ πατὰ συμπεβησός

৪ τὴν τεχνικὴν ἀμάρτημα

যদি সাধিত হয়, যদি সেই অংশটি তাৰ ফলেই উল্লেখযোগ্য হয়, তাহলে সেই ক্ৰটি সমৰ্থন কৰা যায়। হেকতোবেৰ পশ্চাদ্ধাবন (এইবকম) একটি উদাহৰণ। তবে যদি কোন বৈজ্ঞানিক ভুল না-ক'বে কাব্যেৰ উদ্দেশ্য সিদ্ধ কৰা যায়, তাহলে (অবশ্য) বৈজ্ঞানিক ক্ৰটি সমৰ্থনযোগ্য নহয়। কাবণ, সম্ভব হলে কাব্যে কোন ক্ৰটি না থাকাই বাঞ্ছনীয়। প্ৰশ্ন উঠতে পাবে ক্ৰটিটি কোন ধৰণেৰ, একি কাব্যেৰ কোন অন্তৰ্নিহিত ক্ৰটি, না কাব্যেৰ সঙ্গ আকস্মিকভাবে জড়িত? কাবণ একটি অবাধ্য ছবিৰ চেয়ে হৰিণীৰ যে শিং থাকে না এই তথ্যটিৰ অজ্ঞতা অপেক্ষাকৃত কম ক্ৰটি।

যদি কাব্যেৰ সম্বন্ধে কেউ অভিযোগ কৰেন যে কাব্যটি যথার্থ নহয়, তাহলে বলা যেতে পাবে ‘কিন্তু বোধহয় এই বকম হওয়া উচিত’—সোফোক্লেস যেমন বলেছিলেন যে মানুষেৰ যেমন হওয়া উচিত তিনি তেমন ভাবেই মানুষেৰ (ছবি) এঁকেছেন, আৰ মানুষ যেমন তেমনই কৰে এঁকেছেন, এউবিপিদেস। আৰ যদি এই দুই মতই সন্তোষজনক না হয়, তাহলে বলব ‘কাহিনীটি এই বকমই’—যেমন ধৰা যাক, দেবতাদেব সম্বন্ধে প্ৰচলিত গল্পগুলি। জেনোফানেস^১ বলেছিলেন যে এই গল্পগুলি সত্যও নহয়, বলাৰ যোগ্যও নহয়, কিন্তু এনা প্ৰচলিত। কাব্যেৰ অনেক উক্তি সম্বন্ধে বলা যেতে পাবে যে তাৰা যে বেশী সত্য তা নহয়, শুধু বিশেষ কালেৰ পক্ষ সত্য। যেমন ধৰা যাক, অস্ত্ৰশস্ত্ৰেৰ বৰ্ণনা : “তাদেব বৰ্ষাগুলো মাটিৰ ওপৰ সোজা দাঁড়িয়ে বহিল, তাদেব ফলকগুলি উধ্বমুখী”^২ এইভাবেই তখনকাৰ দিনে বৰ্ষাৰ ফলক ওপৰ দিকে ক’বে নীচেৰ দিকেই মাটিতে গঁথে বাখা হত এবং ইলুৰিয়াতে এখনও এই প্ৰথা আছে।

১ জেনোফানেস (৫৭০-৪৬০) হোমাবেৰ দেবতত্ত্ব সম্পৰ্কে তাৰ সমালোচনা কৰেছিলেন। কবি ও দাৰ্শনিক।

২ ইলিয়াদ ১০/১৫২।

যদি প্রশ্ন ওঠে যে কাব্যে যা বলা হয়েছে বা কবা হয়েছে তা নৈতিক দিক থেকে ভাল না মন্দ, তাহলে যা বলা বা কবা হয়েছে তাব গুণাগুণ বিচার কবাই যথেষ্ট নয়, দেখতে হবে তা কে বলেছে বা কবেছে, কাকে বলেছে, কখন বলেছে, কী উদ্দেশ্যে বলেছে, কেন বলেছে, কেন কবেছে—বৃহত্তর মঙ্গলের জন্ম না বৃহত্তর অমঙ্গলকে এড়াব জন্ম।

অন্যান্য অভিযোগের উত্তর পাওয়া যাবে কবির ভাষা ব্যবহারের মধ্যে। যেমন বুঝতে হবে যে হোমার যখন *οὐρήας μὲν πρώτου* লিখলেন তখন *οὐρήας* কথাটি ‘খচ্চর’ অর্থে নয়, “পাহাবাদার” অর্থে ব্যবহার কবেছেন।^১ আবার দোলোনের উক্তি *οὔτ’ ἴσθι τοι εἶδος μὲν ἔην κακοῦς*^২, তাব অর্থ বোধ হয় এই নয় যে দোলোনের দেহ ছিল বিকৃত, তাঁব মুখই বিকৃত ছিল,^৩ কাবণ “মুখী মুখ” অর্থে ক্লেতানবা ব্যবহার কবে *εὐειδής* (মুখী দেহী)। সেইরকমই *ῥαυρότερον δὲ κέραε*^৪ এব অর্থ এই নয় যে “কড়া করে মদ মেশাও”, এব মানে হল “তাডাতাডি মেশাও”। হোমারের উক্তিকে আলঙ্কারিক অর্থে বুঝতে হবে। যেমন *ἄλλοι μὲν ῥα θεοὶ τε καὶ ἄνθρωποι εὖδον (ἅπαντες) παννύχιοι* (তারপব দেবতা মানুষ সকলেই সমস্ত বাত্ৰি ঘুমোলে,) এব সঙ্গে সঙ্গতি হবে *ἦ τοι ὅτ’ ἐς πεδίου τὸ Τρωικὸν ἀθρήσειν ἀνδρῶν συρίττων τε ὀμαδοῦν* (যখন সে ট্রয়েব প্রান্তবের দিকে তাকাল,

১ ইলিয়াদ ১/৫০।

২ ইলিয়াদ ১০/৩১৬।

৩ লাইনটির অর্থ ‘কদাকাব কিন্তু ক্ষিপ্ৰগতি’। এখানে অর্থ ‘বিকলাঙ্গ’ হতে পারে ‘না, কাবণ তাহলে দ্রুতগতিতে ছুটবে কি করে? এখানে ‘আকার’ মানে ‘মুখী’ বোঝাচ্ছে।

৪ ইলিয়াদ ৯/২০২।

বাঁশি'ব শব্দে মুগ্ধ হয়ে গেল।)'^১ যদি এখানে *ἀπαυς* (সকলে) কথাটি 'অনেক' অর্থে বুঝি। 'সকল' ভাবটি 'অনেক'-এব ভাবেব অন্তর্গত। সেইবকমই *οἱ ὁ ἄμμορος* (একমাত্র সে অংশ গ্রহণ কবে না) উক্তিটিতে সে সবচেয়ে পবিচিত্তি বলেই তাকে "একমাত্র সে" বলা হয়েছে।^২

কখনও কখনও সমস্য়া'ব সমাধান হতে পাবে স্ববভঙ্গি'ব^৩ পার্থক্যে। যেমন হিগ্লিয়াস কবেছিলেন *διδομεν δέ οἱ* (আমবা তাকে দিলাম)^৪ এবং *το' μέν ου καταπύθεται ο'μβρω* (যে অংশটুকু বৃষ্টি'ব জলে পচে না) এই ছুটি বাক্যে।^৫ অগ্য়া'ব সমস্য়া'ব

১ গ্রা'ব স্মরণ কবিষে দিয়েছেন এখানে আবিষ্টটল হোমাব থেকে উদ্ধৃতি দিতে গিষে একটু গোলমাল কবেছেন। ইলিয়াদে দ্বিতীয় সর্গে (১-২) আছে মানুষ ও দেবতাবা সবাই ঘুমিষে পডল শুধু জেউস জেগে বইলেন। মূল সমস্য়াটা অবশ্য, যদি সবাই ঘুমোয়, তাহলে বাঁশি বাজাল কে? এখানে 'সবাই' বলতে 'অনেক' বুঝতে হবে।

২ ইলিয়াদ ১৮/৪৮৯ সপ্তমিগু'ল সম্বন্ধে এই কথা বলা হয়েছে "একমাত্র সে সমুদ্রমানে অংশ গ্রহণ কবে না"। কেন "একমাত্র সে"? উত্তব আকাশেব আবো অন্য তাবাওতো অস্ত যায় না। এব উত্তব হল সপ্তমিগু'ল সবচেয়ে পরিচিত্তি তাই সে অন্য তারাদের প্রতিনিধিত্ব কবেছে এই উক্তিতে।

৩ *προσῳδία* বলতে স্ববাঘাত, মহাপ্রাণতা এবং স্ববদৈর্ঘ্য এই তিনটিই বোঝানো হয়েছে। ভাষাতত্ত্ববিদ্ জে আব ফার্থে'ব 'prosody' শব্দেব ব্যবহাব স্মবণীয়।

৪ ইলিয়াদ ২/১৫। এখানে জেউস 'স্বপ্নদেব'কে বলছেন কৌভাবে আগামেমনোনকে ভোলাতে হবে। 'দিদোমেন দে ওই' কথাটি 'দিদোমেনাই' রূপে (অনুজ্ঞাবাচক বাক্যে) উচ্চারণ ক'বে হিগ্লিয়াস মিথ্যে কথা বলা'ব দোষ স্বপ্নদেবেব ওপব আবা'প কবছেন এবং জেউসের সত্যবাদিতা অক্ষুণ্ণ রাখছেন। অর্থাৎ স্বরাঘাতের বদল হলে বাক্যটির মানে দাঁডাবে তাকে দাও।

৫ ইলিয়াদ ২৩/৩২৭: এখানে একটি কাঠের থামেব কথা বলা হচ্ছে। হোমারের উক্তি অনুসাবে তা জলে পচে না। কিন্তু তাতো হতে

সমাধান হতে পাবে যতিব^১ ব্যবহারে। যেমন এমপেদোক্লেসেব এই লাইনটি *αἶψα δὲ θνήτ' ἐφύοντο, τὰ πρὶν μάθον ἄθάνατα* *ζωρά* *τε πρὶν κέκρητο* (যাবা আগে অমব ছিল, তাবা হঠাৎ হল মবণশীল, আগে যা ছিল সম্পূর্ণ নিখাদ, হল তা মিশ্র)।^২ আবাব কখনও (সমস্তাব সমাধান হয়) শব্দের দ্ব্যর্থতার দিকে দৃষ্টিপাত কবলে, যেমন *παρω'χηκεν δὲ πλέω νύξ*, এখানে *πλέω* কথাটির দুটি অর্থ হতে পাবে।^৩ আবাব কখনও বা ভাষাব প্রচলিত নিয়মেব দ্বাবা, যেমন মদ ও জল বোঝাতে শুধু ‘মদ’ শব্দই ব্যবহৃত হয়, সেইবকমই হোমাব লিখেছেন “নতুন টিনেব পাদ-বর্ম”^৪, লোহাব কাজ যে কবে তাকে বলা হয়েছে *χαλκεας* (ব্রোঞ্জের কাবিগব), সেইবকমই গানুমেদে যখন জেউসেব জন্য মদ ঢালছেন বলা হচ্ছে,

পাবে না। আসল *οὐ* (না) -কে যদি *οὐ* (যাব) হিসেবে পড়া যায় তাহলে সমস্যা থাকে না।

- ১ *διαπρέσει*—ভাষায় সমস্ত বকম বিরাম এই শব্দটির অর্থের অন্তর্গত।
- ২ এখানে সমস্যা হল ‘আগে’ (*πρὶν*) কথাটি ‘সম্পূর্ণ’ অথবা ‘মিশ্র’ কথাটির সঙ্গে যুক্ত কিনা। অর্থাৎ মানে হতে পারে দুধবর্ণেব ‘যা আগে মিশ্র ছিল তা নিখাদ হল’ অথবা ‘যা আগে নিখাদ ছিল ছিল এখন তা মিশ্র হল’। অবশ্য গ্রীক বাক্যাটিই দুধবর্ণেব অর্থ সম্পন্ন, বাংলায় অনুদিত বাক্যাটি নয়।
- ৩ ইলিয়াদ ১০/২৫২: ‘এখন এসো, বাত্রি প্রায় অবসান, অদূরেই উষাব আভাস, নক্ষত্রেরা বহুদূরে, বাত্রির দুই প্রহরেব বেশী শেষ, বাকি শুধু তৃতীয় প্রহর।’ বাত্রি যদি ‘দুই প্রহাবেব বেশী’ গত হয়, তাহলে তৃতীয় প্রহর ‘সম্পূর্ণ’ বাকী আছে বলা চলেনা। অতএব *πλέω* মানে এখানে ‘পূর্ণ’ অর্থাৎ পুরো দুটি প্রহর অতীত হয়েছে।
- ৪ হাঁটু থেকে গোডালি পর্যন্ত পায়েব এই জায়গাটি ঢাকাব জন্য যে বর্ম। শত্রুর শস্ত্রাঘাতেব থেকে রক্ষাব জন্য নয়, বর্মের ঘর্ষণ থেকে পা-রক্ষা করাব জন্য এই বিশেষ ‘পাদ-বর্ম’ ব্যবহার করা হত। ইংরেজিতে বলে greaves দ্রষ্টব্য ‘Homeric Armour’ *Iliad* ed W Leaf and M A. Bayfield, vol I, London, 1962.

তখন বুঝতে হবে নিশ্চয়ই আলঙ্কারিক অর্থে বলা হচ্ছে, কাবণ দেবতারা মদ্যপান কবেন না।^১

যখন কোন শব্দের ব্যবহারের ফলে অর্থের বিবোধিতা দেখা যায়, তখন দেখতে হবে সেই অংশটির কতবকম অর্থ হতে পারে। যেমন হোমারের *τῇ ῥ' ἔσχετο χάλκεον ἔγχος* (ব্রোঞ্জের বর্শা সেখানে আটকে গেল)^২—‘আটকে গেল’ কথাটির সম্ভাব্য অর্থ-গুলি বিচার করে দেখতে হবে, কোন অর্থটি গ্রহণ করা উচিত।

গ্লাউকোন^৩ বলেছিলেন যে লোকে (অনেক সময়) একটা অসম্ভব ব্যাপার ধরে নেয়, তাবপর তাব থেকে সিদ্ধান্ত নিতে শুরু করে, তাদের পূর্বনির্ধারিত চিন্তাব সঞ্জে না মিললেই কবিদের বিবন্ধে অভিযোগ করে, যেন কবিবাই ঐসব কথা বলেছেন। এইবকম ত্রুটি যাতে না হয় সেজন্ত শব্দের অর্থটি ঠিক ঠিক বুঝতে হবে। ইকারিউসের ব্যাপারে এইবকম ত্রুটি হয়েছে। ধরে নেওয়া হয়েছে যে ইকারিউস^৪ একজন লাকোদাইমনীয় (স্পার্টার অধিবাসী), তাব ফলে সমালোচকেরা মনে করেছেন যে তেলেমাখোস যখন লাকোদাইমানে গেলেন অথচ তাব সঞ্জে দেখা কনলেন না, তখন ব্যাপারটা বড় অস্বাভাবিক হয়েছে। কিন্তু আসল ব্যাপারটা হল যে কেফাল্লেনেসদের মতে ওডুসেসেউসের স্ত্রী কেফাল্লেনীয়

১ দেবতারা অমৃত পান কবেন। ‘মদ’ অর্থে ‘অমৃত’ বোঝাচ্ছে।

২ ইলিয়াদ ২০/২৭২ : আষনেয়াস-এর বর্শা আখিল্লেস ঢাল দিয়ে আটকালেন। তাঁব ঢালের ওপর তিনটি স্তব, প্রথমে সোনা, তারপর ব্রোঞ্জ, তাব ওপর টিন। বর্শা দুটি স্তব ভেদ ক’রে আটকে গেল সোনার স্তরে।

৩ গ্লাউকোন কে স্পষ্ট করে বলা কঠিন। তবে প্লেটোর ‘ইওন’ গ্রন্থে গ্লাউকোন নামে হোমার-বিশারদ এক চরিত্র আছে।

৪ পেনেলোপের পিতা।

বংশের, আৰ তাৰ (বাৰাব) নাম ইকাবিউস নয়, ইকাদিয়ুস । কাজেই এই ভুলেৰ জন্ম কবিৰ বিৰুদ্ধে অভিযোগ উঠেছে ।

সাধাৰণভাবে বলা চলে যে, অসম্ভাব্যতাৰ অভিযোগ বিচাবে দেখতে হবে যে ব্যাপাৰটি কাব্যেৰ প্ৰয়োজনীয় কিনা, কিংবা বিশেষ আদৰ্শ সৃষ্টিৰ জন্ম কিনা, কিংবা সেটি প্ৰচলিত ধাৰণাৰ অহুগামী কিনা । বিশ্বাসযোগ্য অসম্ভব অবিশ্বাস্য সম্ভবেৰ চেয়ে কাব্যেৰ পক্ষে বেশী উপযোগী । জেউথিস^১ যেসব লোকেৰ ছবি আঁকতেন তাৰা হযত জীৱনে অসম্ভব, কিন্তু সেৱকম লোক থাকলে ভালোই হত । শিল্পীৰ পক্ষে তাঁৰ প্ৰকৃত বিষয়েৰ চেয়ে (সৃষ্টিকে) উন্নততৰ কবাই উচিত ।

(অনেক ক্ষেত্ৰে) অসম্ভবেৰ সমৰ্থন কৰা চলে এই জন্থে যে তা প্ৰচলিত ধাৰণাৰ সঙ্গে যুক্ত, কিংবা অনেক ক্ষেত্ৰে তা (আসলে) অসম্ভব নয়, কাৰণ অনেক সময়েই (আপাত) অসম্ভব ঘটনা ঘটা অসম্ভব নয় ।

বিবোধী পক্ষৰ যুক্তিতৰ্ক খণ্ডন কৰা হয় যে পদ্ধতিতে, কবি-ভাষাৰ অদঙ্গতিৰ-অভিযোগ বিচাৰ কৰতে হবে সেই পদ্ধতিতে, দেখতে হবে কবি কি একই শব্দ একই ক্ষেত্ৰে একই অৰ্থে প্ৰয়োগ কৰেছেন, দেখতে হবে তাঁৰ পূৰ্ব অভিপ্ৰেত অৰ্থেৰ সঙ্গে তাৰ কোথাও বিবোধিতা হচ্ছে কিনা । কিন্তু যখন তাদেৰ প্ৰয়োজন নেই, যখন তাদেৰ অস্বাভাবিকতাৰ দ্বাৰা কাব্যেৰ কোন উদ্দেশ্য সাধিত হয় না, সেইবকম কাহিনীৰ অসম্ভাব্যতা বা চৰিত্ৰেৰ নিষ্ফলতা সমৰ্থন কৰা চলে না । যেমন এউবিপিদেসেৰ মেদিয়া নাটকে আয়গেউসেৰ আবিৰ্ভাব^২ এবং ওবেসুতেস নাটকে মেনেলাউসেৰ

১ দ্ৰষ্টব্য ষষ্ঠ পৰিচ্ছেদ ।

২ আৱিস্টটলেৰ মতে এই চৰিত্ৰটিৰ আবিৰ্ভাব অপ্ৰয়োজনীয় ।

‘ডিস্কাস্’ ছুঁ’ডছেন, কিংবা—স্কুল্লা নাটকে—তাঁরা যেন কোবাসেব দলপতিকে প্রায় মেবেই ফেলবেন। সেইজন্য পূর্ববর্তী অভিনেতা বা পরবর্তী অভিনেতাদের যে চোখে দেখেন ট্রাজেডিকেও সেই ভাবে দেখা হয়—মুন্সিকোস কাল্লিগ্নিদেসকে বলতেন ‘বানব’, কারণ তিনি সব সময় অতিঅভিনয় কবতেন, পিন্দারকস সম্বন্ধেও একই অভিযোগ ছিল।^১ ট্রাজেডি’র সঙ্গে মহাকাব্যের সম্পর্ক হল পরবর্তী অভিনেতাদের সঙ্গে পূর্ববর্তী অভিনেতাদের সম্পর্কের মতই। মহাকাব্যের আবেদন পবিশীলিত শ্রোতাদের কাছে, সেখানে অভিনেতাদের অঙ্গভঙ্গী^২ প্রয়োজন নেই। আর ট্রাজেডি’র আবেদন নিম্নশ্রেণীর শ্রোতাদের কাছে। সুতরাং ট্রাজেডি যদি নিকৃষ্ট শ্রোতাদের জন্য হয়, তাহলে মহাকাব্য অবশ্যই উন্নততর শিল্প।

(এই অভিযোগের উত্তরে বলব) এই অভিযোগ (মূলত) কাব্যের বিকল্পে নয়, অভিনয়ের বিকল্পে। কারণ মহাকাব্য পাঠের সময় ‘কাব্য-পাঠক’ ও^৩ অঙ্গভঙ্গী^৪ অতিশয় কবতে পাবেন, যেমন সোসিস্ত্রাতোস^৫ কিংবা অপুসবাসী ন্লাসিথেওস^৬ (কাব্য পাঠের) প্রতিযোগিতায় কবতেন। তাছাড়া সমস্ত বকম দেহ-ভঙ্গীর বিবোধিতা কবাও যায় না, যদি না অবশ্য কেউ নৃত্যকলা’র বিরোধী হন। বিবোধিতা (কবতে পাবি) অপদার্থ অভিনেতা’র। কাল্লিগ্নিদেসের বিকল্পে সেইটিই ছিল অভিযোগ, বা হালে অন্য অনেকের প্রতি

১ মুন্সিকুস আয়সথুলস-এর নাটকে অভিনয় করতেন (চতুর্থ শতাব্দী)। কাল্লিগ্নিদেস পরবর্তীকালের, পিন্দারকস-ও খ্রীষ্টপূর্ব চতুর্থ শতকের অভিনেতা।

২ *σχημάτων* সাধারণত নর্তকদের অঙ্গভঙ্গী বোঝাতে শব্দটি ব্যবহার হয়।

৩ *ῥαψωδός* : যারা মহাকাব্য গান গেয়ে শোনাতে—চাৰণ।

৪ *σημείους* : ‘হাত এবং মাথার বিভিন্নভঙ্গী, আৱৃতি বা কথা’র সঙ্গে যে ধরনের অঙ্গভঙ্গী হয়।

৫ পরিচয় অজ্ঞাত।

অভিযোগ হল যে তাঁদের অভিনীত স্ত্রীচৰিত্ৰগুলিতে নারীত্ব পৰিস্ফুট হয়নি। তাছাড়া, মহাকাব্যের মতই ট্রাজেডিও অভিনয় নিরপেক্ষ ভাবেই তাৰ লক্ষ্যে পৌঁছতে সমৰ্থ, আবৃত্তি কৰলেও ট্রাজেডিৰ ধৰ্ম অনুভব কৰা যায় কাজেই যদি অন্য সব ব্যাপাবে ট্রাজেডি উন্নত হয়, (অভিনয়জনিত) নিকৃষ্টতা ট্রাজেডিৰ অন্তৰ্নিহিত স্বভাব নয়।

দ্বিতীয়ত, ট্রাজেডিতে মহাকাব্যের সব উপাদানই আছে, এমনকি শূৰছন্দ ট্রাজেডিতেও ব্যবহাৰ কৰা চলে, তাছাড়া ট্রাজেডিতে আছে আৰো দুটি স্বতন্ত্ৰ উপাদান : সঙ্গীত এবং দৃশ্য। এই দুটি উপাদানের ফলে ট্রাজেডিৰ আনন্দ (মহাকাব্যের চেয়ে) আৰো ঘনীভূত হয়। আৰ এই আনন্দ নাটক পড়েও পাওয়া যায়, দেখলেও পাওয়া যায়।

ট্রাজেডিৰ একটি বিশেষ সুবিধে হল যে স্বল্প দৈৰ্ঘ্যৰ মধ্যেই ট্রাজেডি তাৰ উদ্দেশ্য সিদ্ধ কৰতে পাৰে। যা বিস্তাৰিত এবং বিচ্ছূৰিত তাৰ চেয়ে যা সংহত এবং ঘনীভূত তাৰ আবেদন অনেক বেশী। ভেবে দেখা যাক সোফোক্লেসৰ ওয়ডিপুস যদি ইলিয়াদেৰ মত দীৰ্ঘ হত তাহলে তাৰ আবেদন কী বৰ কম হত।

(তাছাড়া) মহাকাব্যের ঐক্য অপেক্ষাকৃত শিথিল, আগেই বলেছি যে একটি মহাকাব্যের মধ্যে অনেকগুলি ট্রাজেডিৰ সম্ভাবনা থাকে। তাৰ ফলে মহাকাব্য বচয়িতা যদি একটিই কাহিনী গ্ৰহণ কৰেন সেটি অত্যন্ত সংক্ষিপ্ত ও খণ্ডিত মনে হবে, আৰ যদি প্ৰত্যাশিত দৈৰ্ঘ্য থাকে কাহিনীটি মনে হবে ক্ষীণ এবং তবল। আমি যখন বলছি মহাকাব্যের ঐক্য অপেক্ষাকৃত শিথিল তখন বলতে চাই যে মহাকাব্য বহু ক্ৰিয়াৰ সমন্বয়ে গড়ে ওঠে, যেমন ইলিয়াদ এবং ওদিসিতে অনেকগুলি অংশ যাদের প্ৰত্যেকেই একটি স্বতন্ত্ৰ আয়তন আছে। অবশ্য হোমাবেৰ কাহিনীৰ গঠন এত নিখুঁত যে সমস্ত ক্ৰিয়াৰ (সমন্বয়ের ফলে) তাকে একটি ক্ৰিয়া

ব'লে মনে হয়। কাজেই ট্রাজেডি যদি এই সব দিক থেকে এবং শিল্পগত আবেদনেও' উন্নততর হয়, আর শিল্পেব যে বিশেষ আনন্দেব কথা আমবা বলেছি সেই আনন্দ যদি দেয়, তাহলে স্পষ্টতই ট্রাজেডি যেহেতু মহাকাব্যেব চেয়ে উন্নততর আনন্দ দেয়, ট্রাজেডিই উৎকৃষ্টতর শিল্প।

ট্রাজেডি এবং মহাকাব্য, তাদেব লক্ষণ, তাদেব শ্রেণী, তাদেব বিভিন্ন অংশেব প্রকৃতি এবং সংখ্যা, তাদেব সার্থকতা ও বিফলতাৰ কাবণ, সমালোচকদেব অভিযোগ ও তাৰ উত্তৰ ইত্যাদি বিষয়ে যথেষ্টই বলা হল।^২

১. τὸ τῆς τέλει εἶδος τῆς τραγικῆς ট্রাজেডিৰ ভাবাবেদন। εἶδος কথাটিৰ মধ্যে বসেছে 'প্রত্যক্ষ আবেদনেব' ব্যঞ্জনা।
২. যেভাবে পৰিচ্ছেদটি শেষ হয়েছে তাতে মনে হয় এব পৰ আবিস্টটল অন্য বিষয়ে আলোচনা শুরু কবতে যাচ্ছেন। সম্ভবত তাঁর আলোচনাৰ বিষয় ছিল 'কমেডি'। কাব্যতত্ত্বেব যদি কোন দ্বিতীয় অব্যায় লিখিত হয়ে থাকে তা লুপ্ত হয়ে গেছে। অনেকে মনে করেছেন যে হোবেসেব আব্দ পোয়েতিকা (Arts Poetica)-য় সেই লুপ্ত গ্রন্থেৰ অংশবিশেষ অন্তর্ভুক্ত হয়েছে। অবশ্যই এ বাবণা অত্যন্ত বিতর্কমূলক।

ପରିଶିଷ୍ଟ

পৰিশিষ্ট : ১

আৰিস্টটল দ্বাদশ পৰিচ্ছেদে ট্রাজেডিব বহিবজ্জিব কথা বলেছেন। এখানে সোফোক্লেস-এব আন্তিগোনে নাটকটির গঠন বিশ্লেষণ ক'রে বহিবজ্জিব উদাহরণ দেওয়া হল।

প্রোলোগ	১-৯৯ লাইন
পারোদ	১০০-১৬১
১ম এপেইসোদ	১৬২-৩৩১
১ম স্তাসিমোন	৩৩২-৭৫
২য় এপেইসোদ	৭৮৪-৫৮১
২য় স্তাসিমোন	৫৮২-৬২৫
৩য় এপেইসোদ	৬৩১-৭৮০
৩য় স্তাসিমোন	৭৮৯-৮০৪
৪র্থ এপেইসোদ	৮০৬-৯৪৩
(কোম্বোস)	৮০৬-৮২
৪র্থ স্তাসিমোন	৯৪৪-৯৮৭
৫ম এপেইসোদ	৯৮৮-১১১৪
উপোরথমা	১১১৫-১১৫৪
এক্সোদ	১১৫৫-১৩৫২
(কোম্বোস)	১২৬১-১৩৪৭

পারোদ কোরাস দলের প্রথম গান—প্রবেশ-সঙ্গীত বলা চলে।
স্তাসিমোন-এর সঙ্গে তার মূল পার্থক্য হল এই যে স্তাসিমোন তখনই
গাওয়া হয় যখন কোবাসেব দলেব প্রত্যেকে নিজের নিজের নির্দিষ্ট
স্থান গ্রহণ করেছে।

উপোবখেমা দেবতার স্তুতিগান

৩৭৬-৮৩, ৬২৬-৩০, ৮০১-০৫ লাইনগুলি আনাপাস্মেস্ত ছন্দে রচিত।

পরিশিষ্ট : ২

ম্যাবিস্টটল কয়েকটি ছন্দবন্ধের কথা উল্লেখ করেছেন। তাদের সাধারণ পরিচয় দেওয়া হল।

গ্রীক ছন্দ দলের হ্রস্ব ও দীর্ঘত্বের ওপর নির্ভরশীল। দীর্ঘদলেব দৈর্ঘ্য নির্ভব কবে স্ববন্ধনিব দৈর্ঘ্যেব ওপব। গ্রীক ভাষায কতকগুলি স্বর সর্বদাই দীর্ঘ তাবা হল γ (এ) এবং ω (ও); দুটি স্বর সর্বদাই হ্রস্ব, তাবা হল ε (এ) এবং ο (ও)। α (আ), ι (ই) এবং υ (উ) কখনও দীর্ঘ, কখনও হ্রস্ব। যখন এই স্ববন্ধনিগুলি যুক্তবাজ্ঞন বা দুটি বাজ্ঞনের আগে থাকে তখন তাবা দীর্ঘ উচ্চারিত হয়।

মহাকাব্যে ব্যবহৃত হয় ডাকটিলে বচিত হেক্সামিটার। একটি চরণে দুটি পর্ব, প্রত্যেক পর্বে প্রথমে দীর্ঘদল পরে পব পর দুটি হ্রস্ব দল। শেষ পর্বে সাধারণত দুটি দল, দুটিই দীর্ঘ হতে পাবে, অথবা প্রথমটি দীর্ঘ, পরেবটি হ্রস্ব। প্রত্যেক পর্বেব প্রথম দলে একটা ঝাঁক থাকে, তাকে বলে 'ইক্টাস্'। সাধারণত একটি চরণেব গঠন এই বকম
 --- --- --- --- --- ইলিয়াদেব প্রথম দুটি
 চাণ থেকে উদাহরণ দিচ্ছি :

Mḥ̄p̄ev ᾗ | *ειδε*, *θε* | *α*, || *πηληια* | *δεω* ' *Αλ* | *ληος*
 --- --- --- --- ---
οὐλομέ | *υη*, || ἦ | *μυρι* *Α* | *Χαιρις* | ᾗ *λῆ* | *ε* | *θηκεν*
 --- --- --- --- ---

মে নিন আ। এই দে থে। আ॥ পেলেই আ। দেউ আ থি। লে ওস্
 ওউ লো মে। নেন্॥ হে। মু বি আ। খাই ওইস্। আল গে এ। থে কেন্

গ্রীক নাটকে সংলাপে সাধারণত ব্যবহৃত হয়েছে আষাম্বিক যাব গঠন
 হল --- --- --- ---

‘প্রোমেথিউস’-এর প্রথম চরণ :

χθο νός | μέν εἷς | τη λου | ρόν ἧ | κομην | πέδον

খথো নোস্ মেন এইস্ তে নোঁ রোন্ হে কো মেন পে দোন্

ত্রোখীর উদাহরণ দিচ্ছি প্রোমেথিউস-এর ১৫৯-৬০ লাইন থেকে :

τῖς ὠδὲ τλησι- κάρδιος

θεῶν, 'ὅ'τω τὰ δ' ἐπιχαρή

তিস । ওদে । ত্‌লসি কাব দি । ওস

থে । ওন । হো । তো তা দে পি খা । রে

পরিশিষ্ট : ৩

বাংলা প্রতিশব্দ ও গ্রীকমূল

অজ্ঞভঙ্গী	<i>οχλήματων</i>	স্বেমাতোন	কাহিনী	<i>μυθός</i>	মুথোস
অনুকবণ	<i>μίμησις</i>	মিমেসিস	ক্রিয়া (নাটকেব)	<i>πράξις</i>	প্রাক্সিস
অনুভূতি	<i>πάθη</i>	পাথে		<i>εν-εργός</i>	এনএরগোস
অভিনেতা	<i>υποκριτης</i>	উপোক্রিতেস	ক্রিয়া (ব্যাকরণে)	<i>ρήπα</i>	রেমা
অভিপ্রায়	<i>διάνοια</i>	দিয়ানোইয়া	গন্তীব/মহৎ	<i>σπουδαίος</i>	স্পোউদাইওস
অলঙ্করণকারী	<i>σκευοποιος</i>	স্কেউযো- পোইওস	গ্রন্থিবন্ধন	<i>δέσις</i>	দেসিস্
অসুন্দর	<i>αἰσχος</i>	আইস্খোস	গ্রন্থিমোচন	<i>λύσις</i>	লুসিস
আবস্ত (আদি)	<i>ἀρχη</i>	আব্খে	গান/সংগীত	<i>μέλος</i>	মেলোস
আমতন	<i>μέγεθος</i>	মেগেথোস	চমৎকার	<i>θαυμαστόν</i>	থাউমাস্তোন্
ইতিহাস	<i>ιστορία</i>	হিস্তোরিয়া	চবিত্র	<i>ἦθος</i>	এথোস
উদ্ঘাটন	<i>ἀναγνώρισις</i>	আনাগ- নোবিসিস	ছন্দ	<i>ῥυθμος</i>	রুথমোস
এলিজি	<i>ἐλεγεία</i>	এলেগেইয়া	জটিল	<i>πεπλεγμενος</i>	পেপ্লেগ্- মেনোস
উপকাহিনী	<i>ἐπεισοδία</i>	এপেইসোদিয়া	ট্রাজেডি	<i>τραγῳδία</i>	ত্রাগোদিয়া
কবি	<i>ποιητής</i>	পোইষেতেস	তুচ্ছ	<i>φάυλος</i>	ফাউলোস
কবিতা	<i>ποίησις</i>	পোইষেসিস	ক্রটি	<i>ἁμαρτία</i>	হামারতিয়া
	<i>ποίημα</i>	পোইষেমা	ত্রোখী	<i>τροχάιος</i>	ত্রোখাইওস
করুণা	<i>ἔλεος</i>	এলেওস	দল	<i>συλλαβή</i>	সুল্লাবে
কমেডি	<i>κωμῳδία</i>	কোমোদিয়া	দিথুরাম্ব	<i>διθύραμβος</i>	দিথুরাম্বোস
কলাকৌশল	<i>τέχνην</i>	তেখ্'নেন	দুর্বলতা	<i>ἀσθενεία</i>	আস্বেনেইয়া
কাব্য আবৃত্তিকার	<i>ῥαψωδοός</i>	রাপ্'সোদোস	দৃশ্য	<i>ὄψις</i>	ওপ্'সিস
কারক	<i>πῶσις</i>	প্তোসিস	নান্দীমুখ/পূর্বকথা	<i>προλόγος</i>	প্রোলোগোস
			নোম	<i>νόμων</i>	নোমোন

নৃত্য χορικο'ν খোরিকোন
 প্রযোজনা οικονομει ওইকোনোমেই
 পরিপূর্ণি καθαρο'ς কাথারসিস
 পরীক্ষা-নিরীক্ষা αυτοσχεδιασμα
 আউতোস্খেদিয়াস্মা
 বর্ণ/অক্ষর στο'χειον স্তোইখেইওন
 বাক্য λο'γος লোগোস
 বিপর্যয়/দুর্ঘটনা/যন্ত্রণা παθος পাতথোস
 বিপ্রতীপতা περιπέτεια পেবি-
 পেতেইয়া
 বিশেষ্য/নাম ο'νομα ওনোমা
 ভাবোন্মাদ μανία মানিয়া
 ভীতি/ভয় φο'βος ফোবোস
 মধ্য μέσον মেসোন
 মহাকাব্য εποποι'α এপোপোইয়া
 যতি/ভাগ διαιρέσει দিয়াইরেসেই
 যন্ত্র μηχανη মেখানে
 রঙ্গবাজ ι'αμβος ইয়াম্বোস
 বচনারীতি λέξις লেক্সিস
 রাপসোদি/মহাকাব্যের আবৃত্তি
 ραψωδια বাপসোদিয়া
 রুচিকর/সুস্বাদু ηδυμενος হেডু-
 মেনোস
 রূপক μεταφο'ρα মেতাফোরা
 শব্দেব শ্রেণী বিভাগ
 অপরিচিত γλωττα গ্লোস্তা

অলঙ্কৃত κο'σμος কোসমোস
 দীর্ঘাকৃত επεκτεταμένον
 এপেক্তেতামেনোন
 পরিচিত κύριον কুরিওন
 পরিবর্তিত ἐξηλλαγ'μένον
 এক্সেল্লাগ'মেনোন
 সংক্ষেপিত ὑφ'ηρηένον হুফেরে-
 মেনোন
 সৃষ্ট πεποιημένον পেপোইষেমেনোন
 শুদ্ধ/সৎ/উন্নত χρηστο'ς খ্রেস্তোস
 সমগ্র όλον হোলোন
 সম্পূর্ণ τέλει'ας তেলেইয়াস
 সংযোজক σύνδεσμος সুন্দেসমোস
 সরল απλο'ς হাপলোউস
 সাতুর σατυρος সাতুবোস
 সাধাবণ/সার্বজনীন καθ'ολου
 কাথোলৌউ
 সিদ্ধান্ত προ'αίρεσις প্রোয়াইরেসিস
 সুন্দর καλο'ν কালোন
 সুর ἁρμονία হার্মোনিয়া
 স্বরভঙ্গি προσω'δια প্রসোদিয়া
 স্বাভাবিক অনুভূতি φιλάνθρωπον
 ফিলানথ্রোপোন
 স্বেচ্ছাকর্মী/স্বথের অভিনেতা
 εθελοντα'ι এথেলোনতাই
 হাশ্যকর γελο'ιον গেলোইওন

পরিশিষ্ট : ৪

ব্যক্তি, গ্রন্থ ও চরিত্রনাম

গ্রীক	গ্রীক
আইক্সাস <i>Αἶας</i> Ajax	ইক্সিওনেস <i>Ιξίωνες</i> Ixion
আয়গিস্থোস <i>Αἰγισθος</i> Aegisthus	ইফিগেনেইয়া <i>Ιφιγένεια</i> Iphigeneia
আইগেউস <i>Αἰγέως</i> Aegeus	ইলিয়াস্ <i>Ιλιάς</i> Iliad
আয়স্কুলোস <i>Αἰσχυλος</i> Aeschylus	এউরিপিদেস <i>Εὐριπίδης</i> Euripides
আখিল্লেউস <i>Αχιλλεύς</i> Achilles	এপিখারমোস <i>Ἐπίχαρμος</i> Epicharmus
আগাথোন <i>Ἀγάθων</i> Agathon	এমপেদোক্লেস <i>Ἐμπεδοκλής</i> Empedocles
আগামেমনোন <i>Ἀγαμέμνων</i> Agamemnon	এলেকত্রা <i>Ἡλέκτρα</i> Electra
আনথেই <i>Ἀνθεῖ</i> Anthus	এরিফুলেন <i>Ἐριφύλην</i> Eriphyle
আন্তিগোনে <i>Ἀντιγόνη</i> Antigone	ওয়দিপোউস <i>Οἰδῖπους</i> Oedipus
আপোল্লোন <i>Ἀπολλών</i> Apollo	ওডুসেইয়া <i>Ὀδύσσεια</i> Odyssey
আমফিয়ারোস <i>Ἀμφιάραος</i> Amphiaros	ওডুসেউস <i>Ὀδύσσεύς</i> Odysseus
আরিফ্রাদেস <i>Ἀριφράδης</i> Ariphra- rades	ওরেসতেস <i>Ὀρέστης</i> Orestes
আরিস্তোতোল <i>Ἀριστοτολῆς</i> Aristotle	কারকিনোস <i>Καρκίνος</i> Carcinus
আবিস্তোফানেস <i>Ἀριστοφάνης</i> Aristophanes	কুকলোপাস <i>Κύκλωπας</i> Cyclops
আলকমাইওনোস <i>Ἀλκμαίωνος</i> Alecmaeon	কুপ্রিওইস <i>Κυπριοίς</i> Cyprians
আলকিবিয়াদেস <i>Ἀλκιβιάδης</i> Alcibiades	কেনতাউরোন <i>Κένταυρον</i> Centaur
আস্তুদামানোস <i>Ἀστυδάμανος</i> Astydamas	ক্রাতেস <i>Κράτης</i> Crates
	ক্লুতায়ম্নেসত্রা <i>Κλυταιμνήστρα</i> Clyaemnestra
	ক্লেওফোন <i>Κλεοφών</i> Cleophon
	খাইরেমোন <i>Χαιρημον</i> Charemon
	খিওনিদেস <i>Χιωνίδης</i> Chionides

গ্রীক

খোরেকোরোইস	Χοηφο'ροις	Choe-
		Phoroe
গ্লাউকোন	Γλαύκων	Glaucōn
জেকজিস	Ζεῦξις	Zeuxis
জেনোফোন	Ξενοφών	Xenophon
জেনারখুস	Ξενάρχος	Xenarchus
তিমোথেওস	τιμοθεος	Timotheus
তুদেউস	Τυδεύς	Tydeus
তেরেউস	Τηρεύς	Tereus
দিওনুসিওস	Διονύσιος	Dionysus
দেলিআদা	Δηλιάδα	Deliad
থেওদেকতেস	Θεοδεκτης	Theo- dectes
থেসেইদা	Θησηίδα	Theseid
নিকোখারেস	Νικοχάρης	Nico- chares
পাউসোন	Παύσων	Pauson
পেলেউস	Πηλεύς	Peleus
পোলুগনোতোস	Πολύγνωτος	Polygnotus
প্রোমেথেউস	Προμηθεύς	Prome- theus

গ্রীক

প্লাতোন	Πλάτων	Plato
ফথিওতিদেস	φθιώτιδες	Pthian- woman
ফিলোজেনোস	Φιλο'ξενος	Philo- xenus
ফোরকিদেস	Φορκίδες	Phorcides
ফোরমিস	Φο'ρμις	Phormis
মাগনেস	Μάγνης	Magnes
মারগিতেস্	Μαρ'ίτης	Margites
মেদেইয়া	Μήδεια	Medea
লুঙ্কেই	Λυ'κει	Lyncus
সোফ্রোনোস	Σώφρονος	Sophoon
সোফোক্লেস	Σοφοκλῆς	Sophocles
সোক্রাতেস	Σωκράτης	Socrates
স্কুলে	Σκύλλη	Seylla
হেগেমোন	Ἡγήτων	Hegemon
হেরাক্লিদা	Ἡρακλῆιδα	Heracleid
হেরোদোতোস্	Ἡρο'δοτος	Herodotas
হোমরোস্	Ὅμηρος	Homer

সংক্ষিপ্ত গ্রন্থপঞ্জী

কাব্যতত্ত্ব : গ্রীকপাঠ

- S. H. Butcher *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art*, London, 1895.
- Ingram Bywater *Aristotle on the Art of Poetry*, Oxford, 1909
- D S. Margoliouth *The Poetics of Aristotle*, London, 1911
- W. Hamilton Fyfe *Aristotle's The Poetics*, Loeb Classical Library, No 199, London, 1927
- Rudolf Kassel *Poetics*, Oxford Classical Text Edition, Oxford, 1965

কাব্যতত্ত্ব : ইংবেজি অনুবাদ

- 1788 Henry James Pye *Aristotles Poetics* Reprinted in 1792 with commentry.
- 1789 Thomas Twining *Aristotle's Treatise on Poetry*, Reprinted in 1812 in two volumes
- 1811 Thomas Taylor *Aristotle's Poetics*
- 1833 E. R. Wharton *Vahlen's Text with English translations and notes.*
- 1895 S. H. Butcher *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Arts.*

Ingram Bywater	<i>Aristotle on the Art of Poetry.</i> The text of the English translation printed in 1920 separately with an introduction by Gilbert Murray. Also included in <i>The Works of Aristotle</i> , XI, ed. Sir David Rose, Oxford, 1946.
D S. Margoliouth	<i>The Poetics of Aristotle</i>
Lane Cooper	<i>Aristotle on the Art of Poetry</i>
W. Hamilton Fyfe	<i>Aristotle's The Poetics</i> , Loeb Classical Library Series, No. 199
L. J. Potts	<i>Aristotle on the Art of Fiction.</i>
G. M. A. Grube	<i>Aristotle on Poetry and Style</i>
T S Dorsch	<i>Aristotle on the Art of Poetry.</i> Reprinted in
G. F. Else	<i>Aristotle's Poetics</i> , Paperback edition 1970

কাব্যতত্ত্ব সম্পর্কিত গ্রন্থাদি ও আলোচনা

A. O. Prickard,	<i>Aristotle on the Art of Poetry</i> , London, 1891
S. H. Butcher,	<i>Aristotle's Theory of Poetry</i> , London, 1895
Ingram Bywater	<i>Aristotle in the Art of Poetry</i> , Oxford, 1909
A. S. Owen,	<i>Aristotle on the Art of Poetry</i> , Oxford, 1931
Lane Cooper,	<i>Aristotelian Papers</i> , Cornell University, 1939
Humphray House	<i>Aristotle's Poetics</i> , London, 1956
G. F. Else	<i>Aristotle's Poetics The Argument</i> , Harvard University Press, 1957
John Jones	<i>On Aristotle and Greek Tragedy</i> , Oxford, 1962
Elder Olson (ed)	<i>Aristotle's Poetics and English Literature</i> , University of Toronto, 1965

আবিস্টটল সম্পর্কিত

- Werner Jaeger, *Aristotle* (1923) Translated from German by Richard Robinson, Oxford, 1934
- Sri David Ross, *Aristotle*, London, 1923, Fifth ed, 1949, Reprinted 1956
- John Herman Randall, *Aristotle*, New York 1960

গ্রীক নাটক সম্পর্কিত

- John William Donaldson, *The Theatre of the Greeks* Cambridge, 1836
- A. E. Haigh, *The Tragic Drama of the Greeks* Oxford 1896, Reprinted 1938
- Gilbert Murray, *A History of Ancient Greek Literature*, London 1897 4th imp, 1907
- H. D F Kitto, *Greek Tragedy*, London 1931, 3rd ed 1961
- Moses Hades, *A History of Greek Literature*, Columbia University, 1950
- A. W. Gomme, *The Greek Attitude to Poetry and History*, University of California, 1954.
- C. M. Bowra, *The Greek Experience* London 1957.
- John Jones, *On Aristotle and Greek Tragedy*, Oxford, 1962.